د. عبد السلام محمد الشاذلي

حول قضايا التغريب والتجريب

في الأدب العربي المعاصر



دار الحداثة
للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م.
لبنان. بيروت ص.ب ١٤/٥٦٣٦

حول قضايا التعريب والتجريب

حقوق الطبع محفوظة لدار
الحداثة
طريق المطار ـ شارع مدرسة القتال
بناية حلمي عويدات ـ تلفون
٨٣٣٩٨٩ ـ ص. ب. ١٤/٥٦٣٦
الطبعة الأولى ١٩٨٥

الاهـداء

الى الرمز الحضاري لشعبنا العربي
في اليمن الشقيق ،
الشاعر الكبير « عبد العزيز المقالح »
والذي كان نافذتي السحرية على اليمن :
الأنسان والحضارة .

عبد السلام الشاذلي

حول قضايا التعريب والتغريب في الأدب العربي الجزائري المعاصر

[[كانت اعناق الجزائريين مشرئبة ابداً نحو الشرق :

تستلهمه وتستوحيه ، تستمد منه المعرفة وتغترف من كتبه ومجلاته الحكمة]]

د . عبد الملك مرتاض[1]

- ١ -

لعل في الجهود الأدبية الكبيرة التي يبذلها الاستاذ الاديب الدكتور عبد الملك مرتاض دليلاً بارزاً على طبيعة المهام الثقافية التي يتحملها الجيل المعاصر من الكتاب الجزائريين من أجل التواصل المستمر للثقافة العربية بين ماضيها وحاضرها المشرقين . .

والدكتور عبد الملك مرتاض باحث أدبي جاد وقصاص ملتزم بقضايا شعبه وامته وعصره . .

وسننتخب من ضمن أعماله الأدبية العديدة لبيان منهجه الأدبي في الدراسات المختلفة التي قدمها للمكتبة العربية ثلاث دراسات تتوزع على

ثلاث زوايا من اهتماماته الأدبية وهي : الأدب القديم والأدب الشعبي ، والأدب العربي الحديث . .

وهذه الأعمال المختارة هي :

١ - فن المقامات في الادب العربي

٢ - العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى

٣ - فنون النثر الادبي في الجزائر

أما القصص المختارة للدرس هنا من أجل بيان المنهج الفني في بناء القصة عند ادبينا فهي ؛

١ - الاذن السمراء

٢ - الخماس

٣ - فتات الخبز الممنوع

ولا أريد أن أقف هنا كثيراً أو قليلاً لبيان مدى الترابط بين هذه الزوايا المختلفة من اهتمامات هذا الكاتب . .

ولكن سنعرض مباشرة لدراسة القيمة عن (فن المقامات في الادب العربي) هذا العمل الضخم الذي تناول فيه الكاتب بمنهج علمي دقيق (الاصول) الأولى لهذا الفن القصصي عند العرب) . .

وهو يرجع (المقامة) مصطلحاً وفناً إلى وضع الاعراب المكدين في القرنين الثالث والرابع للهجرة ، موضحاً لأثر فصاحة الاعراب واستعدادهم الفطري للابداع البياني . .

ويربط الباحث بين السليقة اللغوية لدى الاعرابي وأثرها في اختراع بديع الزمان الهمذاني لشخصية (الاسكندري) كبطل لمقاماته . . .

ويذهب الباحث منقباً عن جذور فن المقامات في التراث الرسمي (الفصيح) مثلما صنع من ربط بينه وبين التراث الشعبي عند الاعراب المكدين . .

فيجد فيما كتبه (الجاحظ) في (البخلاء) وغيرها من رسائل حول اصحاب الكدية صياغة ادبية عن افكار الناس في عصره ، على أنها شيء مطروح في الطريق يعرفه العربي والبدوي والاعجمي ، ثم يلونها باسلوبه الخاص ، مكوناً بذلك بعض الروافد المجهولة لفن (الحكاية) عند العرب ويخلص الباحث من ذلك إلى أن شخصية (خالد بن يزيد) عند الجاحظ (هي عينها شخصية أبي الفتح الاسكندري ، وموضوع هذا الحديث هو عينه الفكرة العامة التي قامت عليها المقامات الفنية من بعده)[٢] . .

ويواصل الكاتب بحثه على ضوء المنهج التاريخي ـ التحليلي فيتبع أصول هذا الفن عند ابن دريد مناقشاً لآراء الباحثين العرب : القدامى والمحدثين كما يغربل كثيراً من آراء المستشرقين حول مدى تأثير ابن دريد على (البديع) في مقاماته . .

ونراه يستقصي كل موارد هذا الفن النثري منها والشعري ، فيتحدث عن مدى تأثير أحاديث الطفيليين كأشعب على نشأة فن المقامة ، وكتأثير قصيدتي :

الاحنف العكبري ، وأبي دلف الخزرجي ، وما يتصل بهما من معالجة موضوع (الكدية) معالجة فنية . .

ويواصل البحث عن منابع أخرى لفن المقامات فيدرس أثر مقامات الزهاد في هذا الفن منطلقاً من مقامات (خالد بن صفوان) بين يدي

هشام بن عبد الملك وعندما يخلص من دراسة (المصادر) المختلفة لهذا الفن ، نراه ينتقل لدراسة معمقة للاهداف : الهزلية والوصفية والتعليمية واللغوية (التحدي اللغوي) في فن المقامات . .

ويخصص الباحث بقية دراسته ، للعرض والتحليل والمقارنة ، لكل نتاج الادب العربي قديماً وحديثاً في هذا الفن وذلك ابتداء من المحاولات السابقة لمحاولة بديع الزمان ولما ظهر من مقامات بعد ، كمقامات الغزالي وابن دريد ، وابن نباته ، وابن نافيا ، الحريري ، السرقطي ، الزمخشري ، ابن الجوزي ، القرطبي ، المالقي ، ابن الخطيب ، القلقشندي ، السيوطي ، ابن المعظم ، ناصيف اليازجي ، الشدياق ، واخيراً محاولات كل من : المويلحي وحافظ ابراهيم بمصر ، والبشير الابراهيمي بالجزائر . .

ونراه يقيم تجربة حافظ ابراهيم في هذا الفن بقوله [وقد كدنا نقتنع بأن حافظاً في ليالي سطيح - وسطيح كاهن يمني في أرجح الاحتمالات[٣] ، إنما كان يريد أن يكتب شيئاً على طريقة (ألف ليلة وليلة) وأكبر الظن أنه كان يريد أن يكتب ليالي كثيرة ، قد تصل إلى مائة ، ولكن حوائل الحياة حالت بينه وبين ما كان يريد ، فلم يكتب إلا هذه الليالي السبع ، وسبع ليال ليست بالشيء الذي يسمن من هزال . . أو يشبع من جوع ، إذا ذكرنا بأن اليازجي كان كتب ستين مقامة عالج فيها مواضيع مختلفة ، على الرغم من أنها كانت في معظمها لغوية ونحوية عقيمة لا تتصل بالحياة ولا تثير مشاكل المجتمع ، في حين أن حافظاً استطاع أن يصور لنا كثيراً من المشاكل الاجتماعية التي كان المجتمع المصري يضطرب فيها على ذلك العهد ، على ضآلة عمله الأدبي هذا ، من حيث الكم . .

ولكن هناك شيئاً واحداً يقرب (ليالي سطيح) من فن المقامات على

نحو ما ، وهو اختيار هذا الكاهن سطيح راوية لهذا العمل الادبي الذي دبجه يراع حافظ][4] .

ونعتذر على هذا الاقتباس المطول ، الذي قصدنا من سرده الابانة عن منهج الكاتب في تحليل القضايا الأدبية ، بل وفي الابانة كذلك عن اسلوبه الفياض بالحيوية والتدفق . .

وهذا المنهج كما يبدو لنا ـ لا يعرف التصلب أو التشنج في معالجة الأمور ، فكل قضية أدبية تطرح على محك (نعم) و (لا) في آن واحد معاً . . فلا تصديق مطلق ولا رفض مطلق ، وهذا هو مطلب البحث الأدبي الجاد والأصيل . .

وعلى هذا النحو يمضي الباحث في استقصاء علمي دقيق لكل قضايا فن المقامات في الأدب العربي قديماً وحديثاً ، متمتعاً بروح البحث عن جذر الجذر ـ إن صح هذا التعبير ـ وذلك دون كلل أو ملل ، مقتحماً شعاب البحث بفرح عميق وكأنه يقتل الموضوع حباً ، وكأنه لا يرغب في ترك أي شيء من بحثه دون استيعاب يعتمد على الاستقراء التام ، والتحليل الدقيق ثم العودة إلى التركيب الشامل ، وكل ذلك يصب في صياغة لغوية لا ترحم أقل الأقل من الهنات ، حتى مع ما أباحه علماء اللغة أحياناً ، بل نراه لا يستعمل إلا الفصحى العالية ما أمكن ذلك ، دون تقعر أو حذلقة ، وهو يشعرنا بذلك بأنه قد تذوق العربية من بطون أمهاتها ، وأنت تشعر من كل ذلك مدى المقاومة اللغوية التي بذلها الباحث ضد ركاكة الحياة اللغوية التي تراكمت في بيئته الثقافية عبر سنين الاحتلال الفرنسي البغيض لبلاده . .

ولا شك أن الباحث يشعرنا بما يبذله من جهد لغوي في هذه الصياغة ، بمرونة العربية فنجد لها مذاقاً خاصاً افتقدناه في المشرق العربي ، نتيجة تعاملنا شبه الآلي مع مقررات مفرادات اللغة وتراكيبها . .

ويشعر القارىء لهذا البحث عن فن المقامات في الأدب العربي ، مدى حرص صاحبه الشديد على نقاء اللغة التي يستخدمها الكاتب ، فهو لا يقبل ، بل تكاد ترى وجهه وهو يديره غاضباً ، لما تعودنا عليه من مصطلح هنا أو هناك فهو لا يقبل ما شاع من ترجمة لعنوان مسرحية موليير منذ زمن بعيد تحت عنوان (الثري النبيل)

« Le Bourgeois gEntil HommE »

بل يفضل لها هذا التعريب (الباذخ الشريف)(٥) واقتراحه لا شك أدق وأنصح إذا أخذنا في عين الاعتبار السياق الكلي لعمل الكاتب الفرنسي . .

ويمكنك أن تلمس صوراً كثيرة لهذه العناية الفائقة للصياغة اللغوية في بحوث الدارسين في المغرب العربي عموماً ، وهي ظاهرة تثير فينا الفرح والاعتزاز العميقين . .

ولكن عناية الدكتور عبد الملك مرتاض في هذا المجال لا يضارعها عناية أخرى ، من ذلك على سبيل المثال التزامه الدائم بحذف نون المضارع في فعل الكينونة المجزوم بلم ، وهو حذف - حتى عند بن مالك - ما التزم ، أي هو حكم جائز لا واجب . .

ولكن حرصاً من الباحث على النقاء اللغوي ، وهو حرص مشحون بحب شبه غريزي ، تراه يلتزم مع لغته دائماً الواجب ، وهو التزام جد جميل ورائع في كل ما سطر من بحث أو دبج من قصة . .

ولا أرغب في مغادرة هذا العمل الأدبي الرائع عن (فن المقامة في الأدب العربي) دون التأكيد على بعض النتائج الهامة التي توصل إليها

الباحث وهو المهتم بتاريخ الفن القصصي عند العرب قديماً وحديثاً بالإضافة إلى ما يمتلكه من موهبة ثرية في ممارسة هذا الفن الأدبي . .

وهو يرجح تأثر محمد المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) يكمل من (فن المقامات العربية) وبطريقة (ألف ليلة وليلة) معاً (دون أن يكون متأثراً على نحو واضح صريح قاطع بطريقة الغربيين التي كان يمقتها فتعزف عنها نفسه عزوفاً][٦] . .

ويدخل الباحث في جدال حاد وصريح مع بعض الباحثين السابقين عليه في هذا المجال ، وذلك حول طبيعة (المقامة) من الناحية القصصية الفنية ، وهو يعتقد بصحة الرأي الذي يذهب إلى أن الفرق بين (المقامة) و (القصة) الحديثة هو كالفرق (بين هندامك أنت وهندام جدك)[٧] ويضيف [وهذا حق ، إذ لا أحد يجرؤ على الذهاب إلى أن قصائد الشعر العربي القديم ليست شعراً ، لأنها كانت تهجم على الغرض المقصود فيها إلا بعد أن تعرج على الفن الغزلي تستمد منه][٧] .

كما نراه يرفض بشدة الرأي الذي يذهب إلى أن المقامة مجرد اسلوب لغوي أنيق ، ويستخلص من خلال هذا النقاش حكماً اجمالياً هاماً بالنسبة لمجمل بحثه القيم . .

وأرجو أن أدع له المجال واسعاً للتعبير هنا عن خلاصة هذا البحث . .

يقول [إن الاسلوب الأنيق ، لا يمنع ، كاتباً من أن يكتب قصة ما ، ولا سيما إذا كان الأمر يتصل بالقرن الرابع الهجري . .

وإذن ، فالاسلوب الأنيق لا ذنب له في الأمر ولا دخل له في هذه

القضية ، ولا ينبغي أن يكون حائلاً حقيقياً بين قصصية المقامة ، وإذن فالذي ينفي صفة القصصية عن المقامة ، مقامة البديع خصوصاً إنما ينبغي له أن يبحث عن علل أو أسباب أخرى غير أناقة الاسلوب ، وعنصر الحيلة ، إذا رأينا اليوم كثيراً من القصص الغربية تقوم على عناصر الحيلة ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على القول بأن هذه القصص ليست كذلك لأنها مشتملة على حيل ، فإنما اصطناع الحيلة داخل في اطار الفكرة العامة للمقامة ، ثم أن القصة في الحقيقة ليست حادثة واسلوباً فقط . . وإنما هي مقومات أخرى أهم من الاسلوب والحادثة][8] . .

واستكمالاً لبحثه القيم في (فن المقامات) يجب أن نؤشر إلى معالجته لقضية التأثير والتأثر بين بعض مقامات بديع الزمان ورسالتي : الغفران للمعري ، والتوابع والزوابع لابن شهيد الاندلسي ، لما لهذه القضية من أهمية لدى دراستنا ـ أو بمعنى أدق ـ لمحاولة التأصيل لفن الحكاية في الأدب العربي ويحمل كتاب (فن المقامات) للدكتور مرتاض سمة نادرة لدى الباحثين العرب اليوم ، وهي سمة القدرة الأدبية على الاعتراف بالخطأ والتراجع الشجاع عن التمسك بقضايا اثبت التطور في مجال البحوث بطلانها . .

فلقد افترض الباحث أن رسالة الابراهيمي التي تحمل عنوان (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة) مقامة لا رسالة وعندما تبين له خطأ هذه الفرضية ، تراجع بتواضع العالم الحق ، على الرغم من اعتزازه العميق بهذه الرسالة الأدبية التي يصفها في كتابه الرائع (فنون النثر الأدبي) بقوله :

[إن هذه الرسالة تعدو من أجمل ما كتب في الأدب العربي

الحديث - مع ما قد يبدو في هذا الحكم من اسراف - : جمال عبارة ، وعذوبة لفظ ، وصدق شعور ، وقوة عاطفة ، بالاضافة إلى ما فيها من كرائم المعاني التي تدل على الوفاء للاموات ، وهي صفة عالية لا تكون إلا في قلة من الناس][9] . . .

وعندما يتبين له خطأ التقييم الفني لرسالة الابراهيمي تراه يسحب رأيه بتواضع جم قائلاً :

[كان محمد القسيري اطلق على هذه الرسالة عبارة (مقامة) وواضح أن هذا الاطلاق من اجتهاده الشخصي ، لأن الابراهيمي جعل لها عنواناً خاصاً دون أن يقول (رسالة) أو (مقامة) وقد كنا نحن تابعنا القسيري في اطلاقه هذا حين كتبنا (فن المقامات في الأدب العربي) فاعتبرنا هناك هذا العمل داخل اطار المقامات ، ثم بدا لنا فرجعنا عن ذلك الرأي ، بعد أن تبين لنا أن الشيخ لم يرد إلى المقامة ، وإنما كتب رسالة لأصحابه من حيث خاطب بها ابن باديس على طريقة الأدباء الكبار في التفنن والتحايل على فن القول فهي رسالة اذن لا مقامة لأنها خلت من الرواية والبطل المحتال ، ثم لأن الابراهيمي ابتدأها بالسلام ، وخاطب بها شخصاً تاريخياً بعينه ، عبد الحميد بن باديس][9] ولعلنا قد أوضحنا مدى أهمية هذا البحث الدقيق عن فن المقامات في الأدب العربي ، مثلما نأمل في أن نكون قد أوضحنا منهج صاحبه في العرض والتحليل والمقارنة وما يمتع به الباحث مع روح البحث الأدبي الحق . .

ويمكننا النظر إلى القصة في أدب د / عبد الملك مرتاض على أنها نوع من أنواع البحث الأدبي ، أعني البحث عن الزمن الذي لا يمكن أن نستحوذ عليه أبداً ، لأنه دائم التدفق ، ولكن يبقى - فقط - كصورة ما تعمل في الذاكرة البشرية وكدافع من دوافع الطاقة الروحية للانسان . .

ونجد ، بناء على ذلك ، أن مفهوم القصة عند (مرتاض) قريب الصلة إلى حد بعيد بمفهومه عن الشعر ؛ يقول (القصة في رأينا ، إن لم تكن شعراً ، فهي ليست قصة) .

ومن أشهر القصص الطويلة لمرتاض : (نار ونور) (١٩٧٥) ، (دماء ودموع) (١٩٧٨) (الخنازير) (١٩٨٤) . .

كما نشر عدداً من القصص القصيرة من أشهرها (الخماس) (١٩٨٢) ، وله مجموعة قصصية تحت الطبع ، سنختار من ضمنها قصتين وهما : (الأذن السمراء) (١٩٨١) و« فتات الخبز الممنوع » (١٩٨٣م) . .

وسنتناول بالعرض والتحليل ـ هنا فقط ـ طبيعة القصة القصيرة عند الكاتب مع بيان وظيفتها . .

وسنختار القصص القصيرة المشار إليها فيما سلف ، أي ثلاثة نماذج للتعبير عن ثلاثة مواقف مختلفة تعبر الأولى عن ضياع الانسان في الغربة خارج الوطن ، وتعبر الثانية عن هذا الضياع داخل الوطن ، بينما تعبر القصة الأخيرة عن ضياع الوطن ذاته تحت قبضة المحتل الأجنبي . .

وإذا كانت محاولة الكاتب في اقصوصة (الأذن السمراء) هي التعبير عن غربة فرد واحد خارج الوطن ، فإن هذه المحاولة بطبيعتها الفردية العابرة ، هي التي أملت عليه اختيار شكل « الأقصوصة » للتعبير عن هذا الموضوع ، وهي تحكم بطبيعتها ـ أي الأقصوصة ـ تكيف ميل الكاتب نحو التأمل والملاحظة ، مثلما تكيف ميل القارىء إلى هذا الهدف التأملي ذاته عبر سياق وصفي لا درامي . .

وفي قصته القصيرة (الخماس) التي تثير فينا انطباعاً حاداً عن غربة

فئة مغمورة ، وسط الوطن ، تشكل الحكاية وفق موضوعها الأوسع نسبياً عن مواضيع الصورة القصصية ، كما تتشكل الحكاية ذاتها وفق وظيفتها الرئيسية وهي إثارة انطباع واحد ـ لا مجرد التأمل العام ـ لدى القارىء . .

أما « فتات الخبز الممنوع » فتعبر درامياً عن ضياع كيان اجتماعي ، قد يبدو في هذه القصة غير محدد التضاريس ، ولكن يظل ثقله الكلي ظاهراً للعيان بشكل ما . .

من أجل ذلك تتوسع أبعاد الحكاية وتمتد خيوطها في جوف العمل الفني ، فتبتعد عن إطار القصة القصيرة لتقترب من إطار القصة . .

ونريد أن نخرج من هذه الفروق الشكلية بنتيجة تتصل اتصالاً حمياً بمحتوى هذه الأعمال القصصية ، ولا سيما إذا وضعنا في عين الاعتبار التقارب الزمني في تأليفها . الأمر الذي يدفعنا دفعاً إلى القول بأن القصص الثلاث تكون حلقة فنية واحدة ، تجسد رؤية الأديب لقضية (التغريب) عبر ثلاثة أبعاد حضارية مختلفة . .

وثمة ملاحظة أخيرة، تتصل بالطريقة التي اختارها الكاتب لنفسه في السرد القصصي ، أعني استخدامه لضمير المخاطب في القصص الثلاث . .

والحق أنه يستخدم هذا الاسلوب استخداماً بارعاً وظريفاً . . فإذا كان الذي يطفو على البنية السطحية للسرد والقصص هو ضمير المتكلم ، فإن ظاهرة تبادل الضمائر كلها هي التي تتغلغل في البنية العميقة لهذا النوع من السرد القصصي . . .

وتساعد هذه الطريقة الفنية الكاتب في أن يظل محتفظاً برشاقته

التعبيرية ، بحيث يبدو أمامنا وكأنه الخبير في فن البـاليه » . .

كما استطاع الكاتب بالطريقة ذاتها ، أن يوظف القصـة نحو هـدف يرسب (الخبرة) في أعماقنا ، دون إحساس بأي نوع من أنواع الخطابية ، كـما أنـه استـطاع أن ينحت الـواقـع دون أدنى محـاولـة للتسجيـل الآلي العقيم . .

ونستـطيع أن نـدرك إلى أي حـد استـطاعت هـذه الـطريقـة الفنيـة (تبادل الضمائر) أن تخدم الكاتب فيما اراده من حفر شيء عزيـز عليه في ذاكرة القارىء .

ينضـاف إلى هذا رغبـة الكاتب في أن يجعـل من القارىء نـداً له في الاحساس بالتجربة التي تصـاغ أمامـه لغويـاً ، إننا نكـاد نكمل لـه بعض السياق اللغوي قبل أن يصل إلى نهاية العبارة اللغوية . .

ثم ينضاف إلى هذا كله ، قناعة الكاتب الذاتية ، في أن يظل يرقب من ربوة بعيدة ، التجربة التي يعيد لنا استحضارها ، وكأنها جزء حميم من كيانه النفسي ، الـذي يود معـانقته مـرات أخرى . . وبفـرح جزل ونفس راضيـة ، يعاود قصـة لا يود لهـا أن تفلت من قبضة الـزمن . . هـذه هي بعض المـرامي التي دفعت الكـاتب ـ فيـما أرى لـلاستعمـال المتكـرر في القصص الثلاث لأسلوب ضمير المخاطب بالصـورة العميقة التي تجلت في التطبيق القصصي . .

في « الأذنْ السمراء » يرسم الكاتب صورة لشـاب جزائـري مسافـر إلى فـرنسا للسيـاحة أو للبحث عن صـديق ما من المهـاجـرين من الـوطن حديثاً أو من بقايا المهاجرين منذ فترة ما قبل الاستقلال . .

ويبدو الشاب غراً بل وغروراً بحضارة مـا وراء البحر ، حيث نـراه يبصر الاشياء في حيزها السـطحي البراق ، فكـل شيء فيها وراء البحـر : سهل ورخيص حيث « الأسواق النافقة » والمتاجر المكتـظة بالسلع ، وغـير ذلك من متاجر أخرى . وكلها أشياء ساحرة في قوة جذبها الفتى غر ، قـد عانى الكثير من صور الحرمان والجوع ، من قبل أولئك الـذين نظروا إليـه على اعتباره مجرد سماد خصب لوجودهم المكتظ بكل ألوان الرفاهيـة ، أما هو وأمثالـه فكلهم على حـد تصورهم : (كلهم عـرب ، آذانهم سمراء ، شـواربهم مشكوكـة ، جميعاً متـوحشـون ، هكـذا وبـدون تفصيـل ، إنمـا فـائدتهم فقط أنهم يتحملون مشـاق العمل ، يقبلون عليـه بـارادة وقـوة ، مقابل أجـر ، هم لا يعملون بالمجـان ، بعد هـذا هم لا شيء ، لا شيء حقاً !

إذن أنت تعرف نواياها ، تسترق نظرات من الاحتقار إلى وجهك ، أنت تشعر بهذا] - ٤ -

حقـاً أنـه يشعـر بشيء مـا غـامض بمـا هـو قـادم عليـه ، شعـوراً مضطرباً ، مدفوعاً إلى كل ذلك بجدلية الذات الخادعة المخـدوعة في آن ، ونعني « العين » التي ترقبه من بعد ، ما يدور في خلده من وعي تعيس أنها عـين شرطيـة القطار الـذي يقله من الجنوب للشمـال ، وهي عين محـدقة نحوه بنوع ما من الحقد الدفين ، الذي لا يود للفتى أن يحلق هنـا أو هناك في دنيا العالم سائحاً أو غيرسـائح . كما تريد أن تقتـل في نفسه كـل شعور بالذات ، وحين نراهـا وهي تحيطه بعمليـات متواليـة لاحباط كـل طموح تصبو إليه نفسه ، نشعر بذلك من سياق السرد التالي (هي تعرف أنـك لا تسيـح ، أنت فقير ، يبـدو ذلك من صفـات مـلابسـك ، مـرتبـك ! أي مرتب ؟

البطاطس ستة دنانير ، اللحم بسبعين كل شيء غال] - ٥ -

والحق أن ميزان القيم الذي يوزن به الفتى وما خلف الفتى من أبعاد حضارية واجتماعية ميزان فج وغليظ . حيث لا نجد للانسان في حد ذاته ، الانسان في ذاته ولذاته أي حساب في معادلة القيم في نظر عين شرطية قطار حضارة ما وراء البحر . .

ونأتي في نهاية هذه الصورة الأدبية الرائعة ، للصدام بين قيم عالمين مختلفين ، صدمة الواقع التي تجعل الفتى يشعر شعوراً عميقاً بخيبة الأمل من الانسلاخ عن تراب وطنه . .

فالانسان خارج هذا التراب متهم أبداً بالتشرد والضياع وعند نهاية محطة الرحلة العابرة يقع صاحب الاذن السمراء في شرك إتهام زائف ، ويحاط بشبكة من الدرك لأنه غريب شارد أو متشرد : -

« - حقيبتي

- سنحملها لك .

- ولكن لماذا تلقون علي القبض ؟ أنا سائح ، أهذه هي الحرية في بلادكم . .

- تهمة التشرد !

وبخطى متعثرة بالذل تطاوع الدركي يحرك وراءه كالـ . . . دركي أمامك ، ودركي وراءك يتابعك باحتقار ، أنت بين دركين . . .

وهي تتبع أثر الدركين وكأنها تقول : - - أرأيت ! ها نحن التقينا !] - ٦ -

وإذا تساءلنا الآن ، عما يريده الكاتب من هذه الصور الأدبية لهذا

الفتى الغر ؟ فهل المراد مجرد التأمل في موازين القيم السائـدة هنا وهنـاك ؟ أم أنه أراد إدانة محاولة القفز السريع من واقع ما زال يتشكل تحت ظـروف صعبـة ، ولكن تحت معايـير وقيم أخلاقيـة ، تضع الانسـان كجذر لكـل القيم ، إلى واقع آخر قد استقرت فيه أنواع من القيم ، تميـل إلـى اعتبـار الرفاهية الرخيصة جذراً لكل القيم ، بما فيها الانسان ذاته . .

ولا شك أن الهدفين المرادين ـ أو غـير المرادين ـ متحـدان في الهويـة وأن اختلفا في الكيفية . .

* * *

ج ـ يصور الكاتب في قصته القصيرة « الخماس » ـ ٧ ـ وضع رجـل يشعر بنوع من الضياع داخل الوطن ، فيدفعه هذا الوضع إلى ممارسة نوع من خـداع الذات فيـذهب يتعلق بآمـال يدرك تمـاماً أنها محض خـرافـة أو سراب . .

ولكن الرجل في « الخماس » يحمل سمات فئة مغمورة تتلقفه عندما يخرج من نطاق « وهم » الذات ، وكل هذا يجري أبان فترة الاحتلال . .

ويفرض هذا الوضع نوعاً من التعقيـد في طريقـة سرد الكـاتب لهذه الحكاية البسيطة في جوهرها . بحيث نـراه من خلال التضـاد بين مـوقفين شبه جماعيين ، يضع ما يمكن أن نسميه بحـركة الالتفـات حول الـزمن في السرد القصصي . .

إن مخـطط القصة غـاية في البسـاطة ، رجـل عادي يحب ابنـة رجل ثري يعمل لديه في مـزرعته ، يسعى والـد « الخماس » سعيـاً حسناً في أن يستقر ولده باختيار شريكة عمره . ويرفض (الخماس) قريبته تعلقاً بـإبنة

صاحب المزرعة ، ولكن والد الفتاة يرفضه رفضاً تاماً ، ويطرد (الخماس) من عمله . .

ولكنه يظل متشبثاً ببعض الأمل في عمل آخر ، يمهد له بعض زملائه ، كما يبقى على الأمل ذاته بالنسبة لحبه الأول . .

ولا يجد والد الفتاة حلًا إلا التخلص من الاثنين بأية طريقة . وتبدأ القصة وتنتهي بمحاولة ، أو شبه محاولة للأب في دفن الاثنين حيين . .

وتتداخل أمامنا البداية والنهاية تداخلاً غامضاً بحيث لا نعرف قاتلاً من مقتول ، ولا مضيعاً من ضائع ، بحيث يبدو الجميع في دوامة اللا معنى وإن كانت الحكاية بكل تفاصيلها ، تبدو معروفة من قبل المؤلف ـ ومن قبلنا أيضاً ـ بشكل مسبق . .

فإن الذي يهدف الكاتب إليه هنا هو جر الشخصية القصصية إلى أن تعرف نفسها بنفسها ، وأن يخلق لديها « وعي الذات » وأن يعيد تأليف حقيقتها من مواقفها وأقوالها المتناثرة . .

وتبدو الشخصية القصصية الرئيسية هنا ، أبعد مدى من مجرد (الخماس) ، كما تبرهن نهاية القصة ذاتها ، أنها الموقف المأزوم نفسه وقد غاض في متهات الرمز المكثف . .

وعن طريقي : استخدام الكاتب المعمق لإسلوب « ضمير المخاطب » من ناحية و «الربط المحكم » بين البعدين : « الغربائي » « النفساني » ، ويضع الرمز في هذه القصة عالماً خيالياً يقف بالكاتب على عتبة الشعر الحق ، وكأنه يود أن يدخل في مباراة أدبية مع شاعر متخيل على نحو ما نرى وهو يخاطب الشخصية القصصية بقوله : ـ

« انسيت يوم جلست إلى الجدار ، فتركت آثار جلبابك المبلل عليه ؟ جسمك كان يرتعش من عواء الريح ، ولكن رجولتك البدوية كانت تأبى عليك أن . . . أنت فتى قوي ، لا يجوز أن تعرف أن البرد القارس يؤثر فيك » ـ ٨ ـ

ويمضي هذا السرد الجميل هادئاً متناغماً ضمن تحولات خفية في البنى الداخلية لكل من التركيبين : « اللغوي » في السياق السردي ، و « النفسي » في بناء الشخصية القصصية ذاتها . .

لقد ساعدت « درامية » هذا النص الأدبي على أن يغير كثيراً في ذهن القارىء من بعض فهمنا الخاطىء لبعض مفاهيمنا عن « الطبيعة الانسانية » ولا سيما فيما تعارفنا عليه بـ . « حس » أو « سوء » الطوية وفي علاقة كل منهما بالعالم المحيط بالإنسان . .

كما هيأت الطريقة الفنية التي اعتمدها الكاتب على أن تغير كثيراً من فهمنا للحدود التي افتعلها النقد الأدبي الفج بين كل من النص الشعري والنص النثري ، الأمر الذي دفع الكاتب نفسه إلى أن يقرر في كتابه القيم « النص الأدبي . من أين وإلى أين » بأن (غياب الحدود بين النثر والشعر اكثر من حضورها) ـ ٩ ـ .

د ـ يصور د / « عبد الملك مرتاض » في قصته الرائعة « فتات الخبز الممنوع » خيوطاً معقدة من أوضاع بعض أفراد الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي ، وهو يمثل « درامياً » ببعض هؤلاء الافراد لوضع الشعب كله ، في هذه المرحلة البغيضة ، حيث الجوع والذل والعراء والمهانة . .



« فتات الخبز الممنوع » ، إذن صورة درامية تقطر الطابع الملحمي ، لتجسد الموقف المعقد لأناس مهانين بكل معنى الكلمة ، لا بسبب فقر ما في الطبيعة الخارجية ، ولكن بفضل ارادة بشرية غريبة تدير القهر وتنظمه كيفما يتفق ومصلحتها الأجنبية . .

والموضوع في حد ذاته مكرر ومعاد في عشرات الاعمال الأدبية الجزائرية ، ما كتب منها بالعربية أو الفرنسية ، كما أنه يمثل المحور الرئيسي في ثلاثية الكاتب الجزائري الكبير محمد ديب : (الدار الكبير) (الحريق) (المنوال) . .

ولكن الجديد هنا هو طريقة « مرتاض » في معالجة هذا الموضوع الذي غاض في ذاكرة الشعب كله ، وهي معالجة فنية دقيقة ، تجمد « ثلاثية » (ديب) ، كما يتجمد نهر دافق في نهر ، ثم يعود « مرتاض » فيجمد لنا هذا النهر في قطرات تحمل في جوفها وبين طياتها كل مكونات ماء النهر العظيم . .

ويمكننا القول بأن كاتبنا قد أوجز « ملحمة » في عمل أدبي هو أقرب شيء إلى روح القصيدة الدرامية العظيمة . .

وتتقابل شخصيات هذه القصة في محورين متضادين ، ومن الممكن أن نضع شخصيات الشعب الجزائري في المحور الأفقي . . وشخصيات الجهاز الفرنسي الحاكم وقتئذ في المحور الرأسي ، وذلك في رسم بياني أو نوجز فنقول : أن شخصيات المحور الأول هي (العجوز ، ذريته (صبي) (صبية) ، زوج العجوز ، المداح (عبد الرحمن المجذوب) ، (ظل) (العجوز) .

أما شخصيات المحور الثاني فهي : (الحاكم ، القائد ، رجال



الدرك ، القبطان ، رسول القائد « مسيو خوصى » . .

وهناك بعض الشخصيات بلا محور محدد ، مثل (موسى الاعور) و (بلعيد الخطاف) . .

ويمكن للقارىء كذلك أن يوزع بعض عنصري : « الزمان » و « الحيز » على محورين متقابلين ، يتمثل أولهما في بعض عناصر الطبيعة الممتدة في الجماد أو النبات أو الحيوان أو الطيور ، أما الثاني ، فيتمثل في حيزين أو مجالين متقابلين ، وكأن كلاً منهما يتعاطف مع جانب مع جوانب قسمة الشخصيات . .

وتملأ عناصر الطبيعة الجامدة والحية جو القصة بمزيج خافت وحنون من الاصوات والالوان الخافتة حيناً ، العالية حيناً آخر . .

ويمكن حصر هذه العناصر على النحو التالي : -

(الريح - الحصى) . . .
(١٨)
(العبقوق - القمح) . .
(القطط - الاجراء -! الحمار الادهم الفارة) . .

(النسر الجارح) . .

أما مجالات الحيز فتتوزع على النحو التالي مع مراعاة الاشباه والنظائر : -

(السوق) (القهوة) (الساحة الشعبية : التي وقف بها المداح يغني بالحلم) وفي المقابل نجد (مقر الدرك) (الاصطبل) (مخزن الغلال) كل من (موسى الاعور) والمعمر (مسيو خوصى) . .

ويعبر الكاتب في ثنايا عمله الرائع عن كل من « الحوافز » ودرجات « القيم » لكـل من العالمـين الداخـلي (للشخصيات) والخـارجي للطبيعة والزمن على النحو التالي : الحـوافز : (الجهـل . الجوع . الـذل) سلباً و (المعـرفة ، الشبـع ، السيطرة) إيجـاباً أمـا سلم القيم فيتماوج بـيـن مـد وجـزر على النحو التالي : ـ

(الهراوة) (الحق) (الفتات) (الفكرة) . .

ولقـد استخدم الكـاتب الـطريقـة ذاتهـا في السـرد الـروائي ، أعني أسلوب الحـديث بضمـير المخـاطب ، ولكنـه يخفي تحت هـذا الضمـير في القصة بقية الضمائر الأخرى ، وذلك عندما يجعلها ترسب رويداً تحت قاع السرد بضمير « الغائب » الفردي المذاب في ضمير « الغائب » الجمعي . .

إن الأمر هنا ليبدو غامضاً جداً ، ولكنها قدرة للكاتب ولا أدري من أين استمدها . .

وعـادة ما يعـود « ضمير الغائب» المستمر إلى مـوقف مضـاد لضمـير الجمع ، بحيث تبدو « التجـربة » القصصيـة كلها واقعـة تحت قبضة تـأثير جدلية خفية لصراع نفسي جماعي بين (هم) و (نحن) . .

وتسعف هـذه الـطريقـة الفنيـة الكـاتب في التضمـين لكثـير من النغمات ، كتلك التي تغنى بها في ـ صوت شجي ـ المداح الشعبي .

ويقوم هذا الاسلوب في السرد القصصي بوظيفـة أخرى ذات أهميـة بالغة بالنسبة لاختصار ـ أو اختزال ـ موضوع عريض بهذا الشكـل ، أعني وظيفة « وحدة التداخل » بين الضمائر والأزمنة . .

ولربما استفاد الكاتب في كـل ذلك من بعض الـدراسات التحليليـة



المعمقة لبعض فنون القول في الأدب الشعبي ، حيث تمتزج الضمائر بصورة متباينة عن طريقة استخدامها في اللغة الفصحى ، ولا تخلو العربية الفصحى كذلك من بعض أثار هذا الاستخدام للضمائر في اللهجات العربية القديمة . .

ولنعد الآن إلى التأمل في مفتتح الكاتب لقصة « فتات الخبز الممنوع » ، حيث يصور المؤلف هنا اشراقة يوم في حياة عجوز جزائري ذهب يبحث عن رزق يومه ، في عهد الاحتلال الفرنسي البغيض ، فإذا الريح تمزج بين الفتات والفضلات ، فلا يقبض إلا الريح حيث القفة الفارغة : (قفتك فارغة ، احدى عروبتها ممزقة ، تأكلت من مرور الزمن ، قعرها مرقع بقطعة من قماش متآكل ، متمزق ، كل شيء مرقع ، كل رقعة بزمان ، كل زمان ينقش نفسه على قفتك) . .

ويجدل الكاتب أبعاد الزمن الثلاثة في ضفائر تتداخل مع خيول المجال الضيق الذي تجري فيه حركة القصة حتى تزيدنا رعشة ورهبة من قسوة ما نرى من « قصة عذاب » ينظر اليها الكاتب من بعيد بحنان كأنها قصته الخاصة . .

ولكن تقنيته الخاصة تجعله مختفياً ومحايداً إلى أقصى الحدود ، ولكن رغم كل ذلك ، نحس ببعض الشظايا المنتزعة من جرح قديم ، ولنتأمل هذه الصورة : ـ

« أنت تحلم بالخبز وبالحمار الفارة و . . . بالنعل ، وبفتات الخبز الأبيض ، فتات تلحظه من بعيد كلما أكلوا (يعني الدرك) منه ، لاحظك أطفال آخرون ، تراقبون رجال الدرك ، تتسابقون على فتاتهم حين ينهضون ، تتهارشون كالقطط ، تتعاضون كالأجراء الجائعة . .

ـ أنا اسبق ! .

ـ كذاب ! أنا اسبق ، أنت تعرف هذا .

ـ لا أنت ، ولا هو ، وتتعاضـون كالاجـراء ، وتحدث نفسـك اليوم بسوق سمين . . . » ـ ١١ ـ

ومما يزيد المأساة المأ أن كل ذلك يحدث ، على الرغم من أن (مسيو خـوصي) وشريكـه (موسى الأعـور) يملكان تـلالاً لا تحصى من مخـازن الغلال !

ولكن ـ أيضـاً ـ مما يـزيد المـوقف إعجاباً وشعوراً عميقـاً بالبـطولـة والتحـدي ، أن يظل العجـوز والمجـذوب رغم الـذل والجـوع والتجهيـل وأخيراً الاغتيال ، واقفين على اقدامهما بصلابة خرافية تحيطهما انغـام شعبية توحي بالفرج أو الانفراج . .

لقد حقق الكاتب في هذا العمل الرائع ، ما كانت تصبو إليه نفسـه ذات يوم ، عندما تحدث ناقداً أبعاد العلاقة بين عالمي : الشاعـر والروائي فقال [يمكن للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الـروائي ، ولا شيء يحظر الكاتب ، من أن يباري الشاعر فيما يقوم به) ـ ١٢ ـ

ـ ٣ ـ

وفي كتـاب د . مرتـاض (العاميـة الجزائـرية وصلتهـا بـالفصحى) (١٩٨١) دعوة لحملة تفصيحه « لا تعريبه » ـ ١٣ ـ

فحسب ، ويـرى الباحث أن الاهتمـام بدراسـة اللهجات العـربيـة ضرورة قصوى لطلاب فقه اللغة العربية ، لكي يعرفوا معرفة وثيقة أصول الفصحى . .

ويبـدل الدكتـور مرتـاض في تتبع المفـردات ، والتـراكيب الخـاصـة باللهجة العامية الجزائرية وبأمثالها الشعبيـة ، جهداً عنيفـاً ، مختبراً جـذور هذه اللهجة بالاصول في العربية الفصحى ، ومقارناً لنظائرها في اللهجات العربية الأخرى . .

وهو لا يكتفي في كل ذلك بالـرجوع إلى المعـاجم والمصادر اللغـوية بل يدخل التجربة الذاتية المباشرة في الجمع والتحليـل والمقارنـة ، مرتكـزاً على غريزة الفصحى في ضمير عامة الشعب على نحو قوله : ـ

[ومن اعجب ما سمعت بهذا الصدد ، وما يحضرني بالذات ، قول جار لي من التجار ، وهـو شيخ في سن الستـين ، وأمي بين الأميـة : « لا أبالي » حين يريد التحـدي وهو ينـطقها كـافصح وانقى واكمـل ما يكـون النطق ، وقول شخص آخر متقاعـد أمي أيضاً : « سـادتنا العلماء » وقـوله يوماً آخر ، وقد أراد التفاصح أمامنا : « لا يعـرف ولا يفهم » (وقد نـطق الهاء بالكسر ، فتضاحكت منه ، وشاركني والواقع أنه معذور في نـطق هاء لا يفهم » بـالكسر ، لأنـه فعـل ذلـك من أجـل كسـر الـراء في لفظ « لا يعـرف » وقد تجـاور اللفظان وتقـابلا ، فكـان لا بد أن يقـابل بينهـما حتى يتلاءم النطق ويسهل .

أرأيت أن العرب تقول : « أخذ مني ما قدم وما حـدث » ؟ (بضم الدالين على الاتباع) فإذا فرقت بين اللفظين ، فتحت دال « حـدث » على الأصل ، وهذا من أروع الأمثلة على نقاوة اللهجـة الجزائـرية واصـالتها ، وشدة صلتها بالعربية الفصحى . . [١٤] .

بـل نراه يحـاول أن يحقق حلماً ـ وكـأنـه الفـارس القـديم ـ في مجـال

الارتقاء بالفصحى دون سند رسمي [وقد قمت بتجربة شخصية في الحي الذي أقطنه ، فرأيت في هـذا الأمر عجبـاً ، فاقتنعت بـأن لو كـان في كل حي خمسة عشر مثقفاً أو أكثر ، وأصبح كل واحـد منهم تكلف عبارات والفاظاً فصيحة في أحاديثه مع جيـرانه ومعـارفه ، لـطمعنا في أن قـومنا لا تتعـرب لهجـاتهم وتتحسن لغتهم فحسب ، ولكن لعلهم أن يصبحـوا ممن يستعملون في أحاديثهم اليومية كثيراً من الألفاظ الفصيحة العالية ، ونحن لا نريد لهؤلاء المثقفين أن يتقعروا ويتفاصحوا في الاحيـاء التي يسكنونها ، وإنما نريد منهم أن ينطقوا الاشياء بالعربية أمامهم »[١٥] . .

ويشعر المرء وهو يتابع بشغف بالغ هذا البحث القيم وعلى مدار كل صفحاته أنه أمام عاشق صادق للعربية الفصحى ، وهو يتدعم عشقه دائماً بأسس موضوعية رزينة .

وعندما يقتحم التعريفات للمعطيات والحقائق الأدبية يضيف بلطف بـالغ « ونحن لم نـرد بهذه التعـريفات هنـا الدقـة الجامعـة وإنمـا أردنـا إلى الافهام قبل ارادتنا الدقة العلمية التي لا تغادر ولا تنسى »[١٦] .

وهكذا يمضي د/ مرتاض في تتبع عـلاقة العـامية بـالفصحى مقسماً اصـولها إلى طـوائف من المعاني المختلفـة وموزعـاً مفردات كـل قسم عـلى حسب الترتيب الأبجدي . .

ولـربما اتخـذ من منهـج ابن سيـدة في معجمـه الكبـر « المخصص » طريقة في توزيع الكلمات العربية على مقتضى معانيها . .

ولعل عملي الباحث في هذا المجال الهام يكون بمثابـة مشروع فـردي لعمل جماعي في رصد تاريـخ تطور العـربية عبـر العصور وعبـر اللهجات

معاً ، على النهج نفسه الذي خطه صاحب « المخصص » في عمله الفريد . .

ويحمد للباحث في هذا المجال ، أنه لم يقتصر في درسه على العامية الجزائرية ، بل نراه يلتفت إلى صلة لهجات عربية أخرى بالفصحى ، كما أنه لا يتورع في ادانة اللفظة العامية إذا وجدها نابية عن الذوق كقوله حول كلمة منتشرة في العامية الجزائرية وهي [بزاف : كثير ، وهي لهجة أهل الغرب الجزائري ، وهي قبيحة ، وأفضل منها لهجة المصريين ، لأنهم يقول « كتير » بالتاء لا بالثاء ، و « بزاف » لهجة أهل المغرب الأقصى أيضاً(١٧) .

وقد استفاد الباحث هنا من دراسته السابقة عن « فن المقامات » ، لا في مجرد تتبع تاريخ الكلمة العربية فحسب .

بل في أشياء كثيرة أخرى ولا سيما فيما يتصل بتاريخ الالفاظ المرتبطة بفن من الفنون الشعبية ، ولعل هذا الفصل الخاص بتلك الفنون من أروع فصول الدراسة واهمها على الاطلاق ، حيث يكشف الباحث عن الكثير من جذور الفنون الأدبية ، وتراه يقدم هذه الاكتشافات الهامة ببساطة وتواضع عجيبين ، جديرين حقاً بباحث وفنان أصيل .

ويمكننا أن نلمس ذلك في تقديمه لمادة « العريف » في العامية الجزائرية ، وصلة هذا المصطلح بفن شعبي عريق ربما يتصل اتصالاًحميماً بنشأة فن الدراما لدى شعوب الشرق القديم .

واعتقد صادقاً أن هذا الكشف الهام في حاجة إلى تطوير ويا حبذا لوقام الباحث نفسه بمثل هذا التطوير في دراساته القادمة فهو به جدير . .

إن الفرح الغامر الذي يشعر به المرء بعد قراءة هذا البحث القيم يقارب الغبطة ذاتها بعد الانتهاء من قراءة عمل فني صادق . .

ومما يزيد من غبطتنا هذه عطف الباحث نفسه على موضوعه عطفاً لا يقل عن عطف الأب على أحد أبنائه .

ومما لا شك فيه أن هذا البحث سيكون نواة خصبة لبحوث أخرى في مجال الدراسات العربية في الأدب الشعبي العربي . .

- ٤ -

يتناول الدكتور مرتاض في عمله الاكاديمي الضخم « فنون النثر الأدبي في الجزائر ١٩٣١ - ١٩٥٤ » دراسة تطور مجمل فنون هذا الأدب ويقف الباحث أمام كل فن من هذه الفنون وقفة علمية رزينة ، وكأن الموضوع قدر شخصي لا بد من انجازه بشكل دقيق غاية الدقة . .

ويشق طريقه وسط غابات من المواد الخام ، وتظل قامته مطلة دائماً على مجمل ساحة البحث . .

وربما كان حديثه عن فني « المقالة » و « الرسائل » من أروع أبواب بحثه على الاطلاق ، ويرجع ذلك بالطبع إلى أهمية هذين الشكلين الادبيين بالنسبة للكتاب الجزائريين في هذه المرحلة .

ويقسم المقالة إلى أنواع بحسب موضوعاتها ، ونلحظ تقلب المقالة السياسية على كل أنواع المقالات الأخرى . .

ويعجب القارىء بالفعل عندما يقرأ بعض نماذج من هذه المقالات الدافقة بالعواطف ، والرائعة بجمال الصياغة ، والتي تظهر مدى اهتمام

كتاب الجزائر وقتئذ « الاربعينات » بقضايا أمتهم العربية والاسلامية على الرغم من محنتهم الخاصة .

ففي عام ١٩٤٧ إبان النكبة العربية الكبرى يكتب « محمد بوزوز » مقالة بمجلة البصائر عن مأساة فلسطين ، بلغة عربية صافية غاية الصفاء ، وقد لا يصدق المرء نفسه أن مثل هذه اللغة كانت لغة المقال في الأدب العربي بالجزائر في مثل هذه الفترة التي كان الاستعمار الفرنسي يحاول فيها خنق العربية خنقاً . وليسمح لي القارىء الكريم بأن اقتبس جزءاً من هذه المقالة كشاهد على حيوية العربية عند ابنائها المخلصين ، والمقال بعنوان « الدم في أرض النبوة » . .

قال الكاتب محمد بوزوز في ١٩٤٧/١٢/٢٢ بمجلة البصائر لسان حال جمعية العلماء المسلمين بالجزائر :

« الدم يسيل في أرض النبوة !

الدم يسيل في فلسطين ، ليس هو دم الاضاحي والقرابين ! إنه دم البشر ، كأن أرض النبوة ملت دم الحيوان ، وتعطشت إلى دم الانسان ! وكأن بها حاجة شديدة إلى هذا الدم الغالي ! ، وكأن أهلها مستعدون لسد هذه الحاجة ! وكأن هيئة الامم المتحدة حريصة على تقديم قربان آثامها ، فاختارت المذبح ، واختارت الأضاحي ، لأن الآثام لا تغسل إلا بالدم والأرض لا تحب إلا دم الانسان . .(١٩) .

كما يعالج الباحث العديد من هذه المقالات وأمثالها كاشفاً عن الكثير من المواضيع والاشكال الأدبية التي استوعبتها المقالة في الأدب الجزائري الحديث . .

وينتقل الباحث من معالجة فن « المقالة » إلى معالجة فن القصة

فيصطدم بعقبات جمة ، ولكنها لا تحول دونه ودون دراسة هذا الفن دراسة بصيرة بالأمور الجوهرية ، فيطرح قضية الاشكال القصصية على بساط البحث وذلك كالفرق بين كل من : « الصورة القصصية » المقالة القصصية والقصة الفنية ، والقصة القصيرة ، والقصة الطويلة ، والرواية القصيرة ، وهو في كل ذلك دقيق غاية الدقة . .

وعندما ينتهي من مقدماته النظرية يتجه نحو فحص النماذج وتوزيعها إلى أقسام وأنواع ويروح يدرس كل نوع على حدة ، مفسراً لعوامل القدرة أو الكثرة الابتكار أو العقم ، الخصوبة أو الجدب على نحو قوله [وإنا لا ندري ما منع الكتاب الجزائريين باللغة العربية ، خلال هذه الفترة من معالجة الأدب الروائي : ايعود ذلك إلى نضوب في الخيال ! أم إلى عدم وجود دور للنشر ؟ أو إلى عدم وجود قراء ! أم إلى ذلك جميعاً ! إن الاجابة بالتحديد صعبة][٢٠] .

حقاً إن هذه المرحلة لم تشهد سوى رواية واحدة ، وهي « غادة » لاحمد رضا حوحو ، التي يحللها الكاتب تحليلاً مستفيضاً بالاضافة إلى تحليله لعشرات الحكايات والصور والمقالات القصصية ولكن لا أد ري لماذا لم يعالج الكاتب في هذا الفصل مؤلف الاستاذ السعيد الزاهري ، الذي أدخله في فصل « حركة التأليف » على الرغم من تقييم الباحث له على أساس أنه مجموعة من المقالات القصصية باضافة إلى اعتباره « الزاهري » زعيم المدرسة الجديدة في الأدب الجزائري مثلما عد « البشير الابراهيمي » زعيماً للمدرسة المحافظة أو التعبيرية . . أو الكلاسيكية الجديدة . .

ولقد قيم ابن باديس « شكيب أرسلان ، ومحب الدين بن

الخطيب » كتاب الزاهري على هذا الاساس يقول عبد الحميد بن باديس الزعيم الروحي للشعب الجزائري في الأربعينات ـ عن كتاب الزاهري « وساق ذلك كله في أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائي »[٢١] .

وهذا أمر يؤكده الدكتور مرتاض بنفسه في هذه الدراسة حيث نراه يقول « لقد الفينا الزاهري يتخذ في كتابة هذه المقالات اسلوب قصصياً محضاً بحيث يعول على الحوار المتبادل ، والتشويق اللذيذ . . ويتجلى في هذا المقال القصصي لون من الصراع الخفيف الفاتر »[٢٢] ولكن هذا التقييم قد تأخر كثيراً عن موضعه المتصل بفن القصة في الأدب الجزائري . .

وعلى كل حال فإن موضوع «فن المقالة القصصية» في الأدب العربي الحديث عموماً لم يكتب بعد ويشكل بالفعل عقبة أمام الباحثين في تقييم اعمال ادبية راقية ذات ثقل في الحياة الأدبية العربية .

ولقد بذل الكاتب في معالجة « فن المسرحية العربية في الجزائر جهداً مضنياً ومثمراً للغاية ، وذلك منذ زيارة المسرحي المصري الكبير جورج أبيض للجزائر في عام ١٩٢١ وتقديمه لبعض العروض المسرحية العربية التاريخية كمسرحيتي « صلاح الدين الأيوبي » و « ثارات العرب » واعتقد أن المسرحية الأولى لفرح انطون ، أما الثانية فلنجيب حداد كما ذهب الدكتور مرتاض وبعد أن خلص الباحث من عرض وتحليل ومقارنة فني المسرح « والتأليف العام » انتقل إلى دارسة مستفيضة لفنون « الخطابة » و « المذكرات » والسير الذاتية ، والرسائل وكلها فنون ذات أهمية بالغة في تثقيف أجيال من كتاب الأدب الجزائري . .

ونراه يقف مع فن ! « الرسائل » وقفة تأملية عميقة ، وقد سبق أن

رأينـا مدى اعجـابه الشـديد بـرسالـة البشير الابـراهيمي (مناجـاة مبتورة كدواعي الضرورة) التي كتبها ابان سجنه بمدينـة « افلو » ، وهي بالفعـل تكاد تقترب من شعر أبي فراس الحمداني في عمق التأملات الذاتية ، الأمر الـذي دفع الـدكتور مـرتاض من أن يعـدها من أجمـل مـا كتب في الأدب العربي الحديث كله والرسالة هي مرثية « الابراهيمي » لاستاذه الأكبر عبـد الحميد بن باديس ولقد أقام الباحث هذا البناء الأدبي الشامخ على أسـاس المنهـج التاريخي ـ التحليـلي ، المرتكـز عـلى حس نقـدي رهيف يتمتـع بـه المؤلف في معالجته لكل جزئية من جزئيات بحثه . .

وبعدما يتجاوز النبع التاريخي الدقيق لفنون النثر العربي بالجـزائر ، يعقـد بابـاً طويـلاً جداً لممـارسة النقـد الأدبي عـلى تلك الفنـون المختلفـة مستخلصاً اتجاهاتها وخصائصها الفنية . .

ومـا يهمنـا في هـذا المجـال الآن ، هـو استخـلاص مفهـومـه عن القصة .

وعلى الرغم من أن فن القصة في الأدب الجزائري في الأربعينات هو من اضعف حلقات الفنون الأدبية كماً ونوعاً ، إذا ما قيس بفني « المقالـة » والرسائـل أو حتى بفنى « التأليف العـام » و « الخطابـة » فإن البـاحث وهو قصاص متميز ـ قـد أعطى في التقييم النـظري لهذا الفن عـلى مدار بحثـه كله ، أهمية خاصة . .

وتراه دائماً يرصد الظاهرة الأدبية ، ثم يذهب عـلى الفور بـاحثاً عن تفسير لها على نحو ما يحدثنا عن عجز الأدب الـروائي في الجزائـر المكتوب باللغة العربية وذلك في أثناء تقسيمه لبعض أنواع هـذا الأدب الروائي « لم يفـد الأدب الجزائـري الحديث من ذلـك الوصف للبيئـة شيئاً ، من حيث

كـان يطمـح في هذا الأدب القصصي أن يصـور له البيئـة المحلية تصـويراً دقيقاً على غرار « زينب » لهيكـل أو (حـديث عيسى بن هشام) للمويلحي في مصر[٢٣] ويضيف :

« فـالبيئة المحليـة الجزائـرية لم تـرسم في الأدب القصصي المكتـوب باللغة العربية في الجزائر ، ولعل من أسباب ذلك أن الكتاب الجزائريين لم يتح لهم أن يعالجوا كتابة القصة الطويلة ، ثم لأنهم كانـوا يعتقدون ، فيـما تقـدر ، أنهم إذا ذكروا اسم المكـان ، تـرتب عـلى ذلـك أمـور لم يكـونـوا يـرغبون في أن تكـون ، ومنها الاسـاءة إلى بعض من كانـوا ينتقـدونهم في أقاصيصهم التي كانت فيـما يبدو تقـوم على عنـاصر ذات وجـود حقيقي في عالم الواقع[٢٤] . .

ومن حقنـا الآن أن نتسـاءل عن طبيعـة الحـل لمثـل هـذا المـوقف الحضاري العام الذي ترك بعضاً من آثاره بالفعل على تطور فن الـرواية في بعض الأقطار العربية للسبب ذاته .

ولا يلقي الـدكتور مـرتاض بـالتبعة كلهـا على مثـل هـذه الـظروف الخارجية ، بل نراه يحمل الكاتب جـزءاً كبيراً من هـذه المسؤولية الأدبيـة وهو في هذا يقترح حلاً معقولاً لمثل هذا الموقف ، وهو حل يمثل جانباً هاماً من نظرته للفن القصصي عموماً .

ويقول رداً على تبريره السالف الذكر : [غير أن ذلـك ليس عذراً ، فإن الكاتب الملهم الفنـان ، يعرف كيف يتخـذ من الخيط الضئيل خيـوطاً كثيرة ينسج منها عملاً قصصياً ممتازاً بزمانه ومكانه وبيئته ؛ وجميع عناصـره التي تجعـل منه عمـلاً قصصيـاً خـالـداً ، فتجـد فيـه الأجيـال من القـراء والباحثين العناصر التي تشفى لهم الغليـل ، وتساعـدهم على معـرفة بيئـة

القصة : لتبين الحقائق على حقيقتها ولأخذ فكرة صحيحة عنها من بعد ذلك[٢٥] .

ولعلنا نجد في كل ما قدم عن بعض اعمال الأديب الدكتور عبد الملك مرتاض ، صور مثالية عن الوضوح في الأحكام الأدبية وصرامتها واستقامتها . .

وهي صورة ايجابية ـ ولا شك ، وما احوجنا إليها في حياتنا عامة وحياتنا الثقافية خاصة . .

هوامش وتعليقات (جـ ١) المقالة الأولى

---

(١) د . **عبد الملك مرتاض** : فنون النثر الأدبي في الجزائر طـ ١٩٨٣ . الجزائر . ص ٣٢٦ .
(٢) د . **عبد الملك مرتاض** : فن المقامات في الأدب العربي . طـ الشركة الوطنية . الجزائر . ١٩٨٠ ص ٥٦/٥٧ .
(٣) م . س ص ٢٦٨ (ويذكر بالهامش مصدره وهو (مروج الذهب للمسعودي : ج١/٣٠٧ طـ بيروت) .
(٤) م . س ص ٢٦٨ / ٢٦٩ .
(٥) م . نفسه ص ١٧٨ .
(٦) م . نفسه ص ٢٦٥ .
(٧) م . نفسه ص ٤٧٦ .
(٨) م . نفسه ص ٤٧٨ .
(٩) د . **عبد الملك مرتاض** : فنون النثر م . س . ص ٣١٢
(١٠/١١) : د . **عبد الملك مرتاض** : العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى . طـ الشركة الوطنية للنشر . الجزائر ١٩٨١ . ص ١١ . **(جـ ٢) المقالة الثانية**
(١٢) م . نفسه ص ١٠
(١٣) م . نفسه . ص ٨/٩ .
(١٤) نفسه ص ٧ / ٨ .
(١٥) م . نفسه ص ١٧ .

(١٦) د . مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر م . سابق ص ١٩١ .

(١٧) م . نفسه ١٩٢ .

(١٨) م . نفسه ص ٢٦١ .

(١٩) م . نفسه ص ٣٦٠ .

(٢٠) م . نفسه ص ٤٥٤ .

(٢١) م . نفسه ص ٤٤٦ .

(٢٢) د . عبد الملك مرتاض : النص الأدبي : من أين وإلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر ١٩٨٣ .

وراجع القراءة المستنيره لهذا الكتاب من مقال د .عبد العزيز المقالح ص ١١ من صحيفة (٢٦ سبتمبر) اليمنية بتاريخ ٧ / ٧/ ٩٨٤ .

(٢٣) د . عبد الملك مرتاض : مجموعة قصصية . مخطوط قصة (الأذن السمراء) أو (الخبرية) ص ٦ .

(٢٤) م . سابق . ص ٢ .

(٢٥) نفسه ص ١ .

(٢٦) م . نفسه ص ٦ .

(٢٧) راجع كتاب المؤلف حول معنى هذا اللفظ ، والمعنى الاجمالي هو الفلاح الذي يعمل بالخمس . ص ١٦١ : العامية الجزائرية م سابق .

(٢٨) د . مرتاض : الخماس . م سابق ، ص ١ (وقد نشرت مجلة الآداب البيروتية هذه القصة في عدد مارس ١٩٨٢) .

(٢٩) د . عبد الملك مرتاض : النص الأدبي م . سابق . ص ٣٥ .

(٣٠) نوع من الحشائش البريّة كان طعاماً لغالبية الشعب في الفترة المظلمة أيام الاحتلال الفرنسي .

(٣١) د . عبد الملك مرتاض : قصة (فتات الخبز الممنوع) . مخطوط . ص ١ .

(٣٢) م . س . ص ٨ .

(٣٣) د . عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين م . س . ص ٣٤ .



الشعر اليمني في فجر الثورة

[كنت احس إحساساً أسطورياً بأني قادر بالأدب وحده ، على أن أقوض ألف عام من الفساد ، والظلم ، والطغيان]

محمد محمود الزبيري

(ديوان ، ط ١٩٧٨ ، ص ٦١)

- ١ -

لا ريب فيما يذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين للشعر اليمني الحديث ، من التأكيد على قوة العلاقة بين شعر الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري ، والمجرى العام لحركة الشعر اليمني الحديث والمعاصر ، ولا سيما فيما يتصل بقضية العلاقة بين هذا الشعر ومشاكل المجتمع اليمني . . .

ولقد كان الزبيري ، على يقين بفاعلية الشعر في الحياة الأمر الذي يجعله بحق « الأب الروحي » لكل من الشعر والثورة في اليمن المعاصر . .

ويقنن الزبيري للعلاقة الجدلية بين كل من الشعر والحياة ، في مقدمته (قصتي مع الشعر) تقنيناً رائعاً وفريداً، حيث نراه يقول : « على

اننا سوف نرى أن النتيجة سوف تكون واحدة ، فسواء كنت مع الشعر ، أو كان الشعر معي ، فإن الحقيقة الجوهرية في كلا الحالين ، هو أن هناك تلازماً ؛ وتشابهاً ، وتشابكاً بين أطوار الحياة ، وأطوار الشعر ، وإذا كان لا يجرح كبرياء الشعر أن يكون تابعاً للحياة ، فنحن نعلم أنه لن يسم كبرياء الحياة ، لو جعلناها كائناً شاعرياً ، لاننا نكون حينئذ قد رفعناها فوق مكانتها ، وفوق ما تستطيع أن تكون » (م . س . ص ٥٣ / ٥٤) .

ولقد كان الزبيري ، دائم البحث بينه وبين ذاته ، عن طريق ما ، لتحقيق الشعر ، تحقيقاً عينياً وكلياً ، أي من النواحي ، المعرفية والاخلاقية والجمالية ، وأخيراً الموضوعية ، بمعنى انه كان يريد للحياة ان تكون ذاتها حياة شبه شاعرية .

لقد كان تصوره للشعر تصوراً اخلاقياً وعملياً ، حيث نراه يقول: « وقد يكون الشعر ، كما اتصوره ، يعني الصدق الذاتي ، كما يعني الصدق الموضوعي ، والذات منها الاعماق ، ومنها السطح ، ومنها القشور ، ومنها اللباب ، فيها السوي والمعوج ، وفيها الشر والخير ، وفيها العدل والظلم ، وفيها الحيلة والالتواء ، وفيها الاستقامة والوضوح .

وإذا كانت الحرب خدعة ، فالشعر أحيانا سلاح من أسلحة الحرب ، ولا بأس في ميدان الصراع ، أن تكون الخدعة سلاحا شاعرياً » (م . س . ص . ٥٨ / ٥٩) . .

لقد كان انفعال الزبيري بنجاح ثورة السادس والعشرين من سبتمبر الخالدة ، اعمق اذن ، بكثير من أية كلمة تقال ، لقد فضل ممارسة ما يمكن لنا تسميته بجدليات الوعي الشعري الأصيل مع الواقع ، بمعنى انه

كان يريد ان يحول الواقع الذي امتلكته الثورة حينئذ ، الى منظومة حياتية موضوعية صادقة، تتمتع بما تتمتع به القصيدة الرائعة في وحدة وانسجام . .

ولربما كانت فكرته الناضجة والأصيلة ، المشار إليها فيما سبق ، عن طبيعة التمازج الخفي بين كل من مسالك الحياة ومسارب النفس البشرية الشاعرية ، تسيطر على كيانه كله . .

ولربما كانت للمعاناة القاسية التي غاشها الشعب اليمني فيما قبل الثورة الأثر الأعمق في تشكيل وعي الزبيري عن العلاقة الجمالية بين الفن والواقع . .

ومن الممكن ان نتوقع بعض معالم هذه الجدلية بين الفن والواقع من خلال استعراض بعض شعره ، الذي يؤكد لنا تصوره الناضج عن العلاقة بين العالم الموضوعي (الوطن . الفعل) وبين العالم الذاتي لشاعر موهوب ، حيث نراه يغني لوطنه ، كمصدر ثري لشاعريته . .

« الشاعرية في روائع سحرها   أنت الذي سويتها وصنعتها
مالي بها جهد فأنت سكبتها   بدمي وأنت الذي بمهجتي أودعتها
أنت الذي بشذاك قد عطرتها   ونشرتها بين الورى وأذعتها
وقفت لساني في هواك غناءها   فإذا تغنت في سواك قطعتها
تيمت روحي في علاك وصغتها   بسناك، ثم طردتها وفجعتها »

(م . س . ص ٢٣٧)

ومما لا ريب فيه ، ان شعر الزبيري ، كان بطريقة ما ، حلقة خفية ، ضمن الحلقات التكوينية التي صاحبت البيانات الشعرية الأولى لثورة السادس والعشرين من سبتمبر .

- ٢ -

كانت قصيدة « الحكم للشعب » للاستاذ عبد الله البردوني ، بحق ، بمثابة « البيان الشعري الأول » « راجع د . عبد العزيز المقالح : الأبعاد الموضوعية والفنية ، ص ١٩٧٤م ، ص ٢٩٨ » .

ولقد أرخ لها في ديوانه بنفس تاريخ بدء الثورة ، والقصيدة مشبعة حقا بروح التحدي ، والتطلع العنيد ، نحو يمن جديد ، يقول :

« لن يستكين ولن يستسلم الوطن   توثب الروح فيه وانتحى البدن
أما ترى كيف أعلا رأسه ومضى   يدوس أصنامه البلها ويمتهن »

« ديوان البردوني ، ج ١ ط ١٩٧٩ ، ص ٥٥٥ » .

وعلى هذا المنوال ، ينسج الشاعر ، التكوينات الأولى في لوحته الفنية عن الثورة ، وذلك من خلال بعض الخطوط والمقاطع ، التي لا تخلو من ومضات ذكية ، ونبضات انسانية عميقة ، مع وقفات نفسانية ، تعتمد على تداعي الوعي ، لاسترجاع صور الحياة المعذبة ، التي عاشها الشاعر وشعبه في عهد الامامة البغيض ، كما تكشف القصيدة ذاتها عن ملامح المستقبل وآفاق تطوره .

« ها نحن ثرنا على اذعاننا وعلى
نفوسنا واستشارت أمنا « اليمن »
لا « البدر لا « الحسن » السجان يحكمنا
الحكم للشعب لا « بدر » ولا « حسن »
نحن البلاد وسكان البلاد وما
فيها لنا ، اننا السكان والسكن

اليوم للشعب والامس المجيد له
له غد ، وله التاريخ والزمن
فليخسأ الظلم ولتذهب حكومته
ملعونة وليولي عهدها النتن »
« م . س . ص ٥٦٠ / ٥٦١ »

وكشاعر عاش المعاناة بكل أبعادها ، الثقافية والاجتماعية والسياسية حيث الفقر والجهل والمرض ، يطرح بصدق بعض ملامح هذه المعاناة ، في صور تراكمية ، واضعاً بعض الاحتمالات المحيطة بالثورة ومستقبلها تحت الاختيار مؤشراً الى مواطن القوة والضعف المحيطة بالثورة .

« كم كابد الشعب في أشواطه محنا
ماذا ترى ؟ أن ضحية هذه المحن !
كما خادعته بزيف الوعد قادته
هيهات أن يخدع الفهامة الفطن »
« م . س .ص. ٥٦١ »

ثم تأتي زفرة الارتياح ، من البيتين الأخيرين ، كتنفيس من عاطفتي : الشفقة والخوف ، الشفقة على الثورة ، والخوف من ضياع آمال الشاعر :

« شمسان » سوف يلاقي صنوه « نقما »
وترتمي نحو « صنعاء » أختها « عدن »
المجد للشعب والحكم المطاع له
والفعل والقول وهو القائل اللسن »
« نفسه ص ٥٦٢ » .

ويعمق الشاعر نفسه ، آفاقه الفنية والمعنوية ، في قصيدتين ، احداهما بعنوان « ذات يوم » (نظمت في سبتمبر عام ١٩٦٢م) وهي كما يذهب د. عز الدين اسماعيل « أقرب إلى نفس « البردوني » الشعري بعامة من سابقتها » راجع له : الشعر المعاصر في اليمن ط ١٩٧٢ . ص ٦١) .

وتقف هذه القصيدة (ذات يوم) في ديوانه (مدينة الغد) ، كحد بين عهدين من عهود التطور الفني للشاعر ، فالقصيدة تتلألأ من خلال اضواء مكثفة ، تتوزع على مدار ابياتها ، وكأنها نداء لعصر جديد ، أو كأنها مصباح في كف الانسان اليماني الخارج تواً من كهف القرون الوسطى .

وتتراكم هذه الأشعة الضوئية ذات الألوان المختلفة ، من خلال معجم شعري شبه رومانتيكي انه فجر قدسي الأنوار ، ذو جلال مهيب ، يسلب من حياة الشعب ، كل انواع الدنس ، والجريمة ، وتبدو القصيدة كلها كاعلان شعري عن توبة الشاعر من جرم السنين المنصرمة :

« اتدرين يا شمس ماذا جرى؟
سلبنا الدجى فجرنا المختبى !
وكان النعاس على مقلتيك
يوسوس كالطائر الازغب »
أضأنا المدى ، قبل أن تستشف
رؤى الفجر ، أخيلة الكوكب
فولى زمان ، كعرض البغي
وأشرق عهد ، كقلب النبي
« م . س . ج٢ ص ١٠٩ »

وهكذا يمضي الشاعر مع الثورة ، فتعمق من وجدانه ، وتوسع من آفاقه الفنية في الرؤية وفي الاداة على حد سواء (راجع د. عز الدين اسماعيل ، م . س . ص ٢٠٣ ، ود . عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ط١٩٧١ . ص ١٢٢) . .

أما القصيدة الثانية ، التي تعكس رد الفعل الداخلي للشاعر ، فهي « حكاية سنين » (ديوانه م . س . ص ١١٤ج ٢) ، وهي ذات نفس ملحمي واضح ، كما انها تستقي من منابع الفن الشعبي ، والقصيدة بمجملها تعد في رأينا بمثابة تداعيات أولى لليمن الجمهوري . .

- ٣ -

ويجب ألا نغفل في هذا المجال ، عن صوت الشاعر الشاب ، وقتئذ ، محمد الشرفي ، في قصيدته المشهورة « انا الشعب » ، لانها كما هو مدون على صدرها « أول قصيدة تذاع صباح يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٦٢م ، وفي الساعة التاسعة يوم الثورة الخالدة » (الشرفي : اغنيات ، ط ١٩٨١ ، ص ٣٧) .

وتعبر هذه القصيدة ، ذات الصياغة التقليدية ، بحق ، عن تلقائية .

[انا الشعب زمجرة من رعود
وانشودة في شفاه الخلود
اذا احتدمت ثورتي فالطغاة
بقايا رماد على كل بيد

اضـــمــد جــرحــي بــجــرح جــديــد

وامــضــي لارســاء فــجــر جــديــد]

[اغنيات (م . س) ، ص ٣٧] .

وبالرغم من ان القصيـدة لا تخلو من بعض معالم الحشـو ، والتكرار الآلي ، والانتقال المفاجىء، شأن كل صيحة مباشـرة ، الا ان الشاعـر قد حاول جاهـداً التعبير عن ردود الفعـل المرتبط بشـرط اللحظة الأولى لقيـام الثورة . .

وكـان على الشـاعر بحق ان يفيق ، من هـول الصدمـة [والثورات كلها بمثابة الصدمات الكهربائية] ، ليعود الى عالمـه الداخـلي ، فيستخرج منـه صوراً رائعـة عن ارادة التحدي لـدى ابناء شعبـه العظيم ، وهـذا ما حققه الشاعر في قصيدته الثانية [ارضي السعيدة] التي نـظمها بعـد مرور شهرين من قيام الثورة . .

وقد تحرر الشرفي قليلاً في هـذه القصيدة الثـانية من شـرنقة القـافية الواحدة ، وان ظل مستكيناً لرتابة الايقاع الـوزني في هذه المقـطوعات التي تبدو للوهلة الأولى منعزلة .

وتتكون [ارضي السعيدة] من مطلع بـلا عنوان ، وخمسـة مقاطـع وهي [فجـرنـا الحـر] و[شمـوخ الثـورة] و[عبث الـطغيــان] و[حكم الشعب] و[قسم الشعب] .

وتبدأ على النحو التالي :

[اشــمــخــي يــا ســعــيــدتي في عــلاك

وامــرحــي كــالــعــروس في دنــيــاك

وارفـعـي صـوتـك الـشـمـوخ وشـدي
نـحـو هـام الـسـماء بـيض مـنـاك
وامـلأي مـسـمـع الـبـريـة بـالـ
دوي وغـني كـما يـشـاء صـبـاك
طـالما عـشـت في ديـاج مـن الـذل
وسـوط الـطغـاة يـلجـم فـاك]
[نفسه ص ٧٤]

ولكن بالرغم من محاولة الشاعر الصادقة للتخلص من سيطرة نزعته الفـردانيـة ، مستعيناً ببعض محـاولات المـزج بـين [الأنـا] و[العالم] الخـارجي ، إلا أن الصـوت الفـردي يـظل مسيـطراً عـلى ابيـات هـذه القصائد ، وهـو امر يحـرم القارىء من المشـاركة الـوجدانيـة مع القصيـدة الأخيرة خاصة . .

- ٤ -

ولا شك في ان الطرق التي اتبعت في القصـائد التي تعـرضنا لها في السابق ، قد حالت دون ابداع معادل حقيقي للمعاناة القاسية التي عاشها الشعب اليمني ، والتي حاولت القصائد السالفـة التعبير عنهـا تعبيراً جمالياً مؤثراً في وجدان القارىء . . .

كـما اننا نلمـح بعض معالم القصـور الفني والفكري معـاً في تصويـر الابعـاد الحقيقية للمعـاناة ، حيث لم تكن اهـداف الثورة اليمنيـة الظافـرة منحصرة في هذا البعد السياسي ، عـلى الرغم من اهميتـه القصوى ، بـل كانت للثورة ابعادها الثقافية والاجتماعيـة . .

ولقد عبرت القصائد السالفة حقاً عن تحطيم صنم الآلاعيب الامامية ، معبرة بصدق عن وعي الشعب وطموحاته الفكرية ، كما تعرضت القصائد المذكورة ، بشكل ما ، للثالوث الرهيب [الفقر . المرض . الجهل] الذي فرضه الحكم الامامي على الشعب كافة . .

ولم تكن المشكلة هنا هي مجرد طرح القضايا العامة أو الخاصة ، ولكن المشكل الأهم ، هو عدم احساسنا بموقف الوعي العام ، اعني تجسيد الأهداف العامة للثورة [الوطنية والقومية والانسانية] وفي إطاري الزمان والمكان [الماضي ، والحاضر ، والمستقبل] ، وهذه الأزمنة المرتبطة بأرض اليمن . . .

ولا شك أن كل ذلك كان في حاجة إلى حساسية فنية جديدة ، تواكب حساسية العوامل أو الحوافز السالفة ، وهو امر قد بدأت معالمه مع رواد الشعر الجديد في اليمن المعاصر ، والذين تقدموا بالشعر اليمني المعاصر خطوتين الى الامام في مضمار التجسيد الفني والفكري العام لليمن الجديد . .

ولقد كانت الخطوة الأولى بمثابة خلخلة داخلية للقصيدة العمودية ، بينما كانت الخطوة الثانية والحاسمة ، هي الخروج من شرنقة الشعر التقليدي ، وكان الموقف عصيباً ، لأنه بدأ كنوع من تصفية الحساب مع النفس اولاً واخيراً ، في مجالي : الرؤيا الانسانية ، والأداة الفنية في الشعر العربي المعاصر باليمن . .

وتمثل قصيدة [عاش الشعب] للشاعر عبد العزيز المقالح ، نموذجاً للمرحلة الأولى أو للخطوة الأولى للتجاوز نحو آفاق العصر من خلال

الخلخلة الداخلية ، وقد واكبت هذه القصيدة ايضاً الومضات الأولى لفجر الثورة . .

والقصيدة موزعة على ثلاثة مقاطع ، لتعكس ابعاداً نفسانيـة هي : [الـدهشة وحـوافزهـا] و[الرجـاء] كـرد ايجـابي عـلى البعـد الأول ، ثم [الاستجـابـة] ، وهـو نـوع من التـطهـير أو التنفس ، عـلى البعـدين الأولين . .

ويمكننـا تلمس قدرة الشـاعر عـلى التحـرك بحـريـة داخـل الاطـار التقليـدي في كل من معجمـه اللغـوي ، وتـراكيبـه البـلاغيـة ، وايقـاعـه الوزني ، يقول في مطلع القصيدة :

[وثـأرت يـا صنعـاء ، رفعت رؤ وسنـا بعـد انكسـار
اخـرجت من ظلمـاتـك الجبـل اعـاصـير النهـار

وولدت هذا اليوم بعد ترقب لك وانتظار

فـأتى كـما شـاءت ارادات المـنى وهـج انـتـظار
يـومـا نقـدسـه ونـرضعـه امـانـينـا الـكبـار .
يوماً سيبقى خالد الساعات موصول الفخار]

« د . المقالح ديوانه ، ط ١٩٧٧ ص ١١٠ »

وتستطيع أن تلم بمنظور الشاعر الجديد فيما يتصـل بتمجيده الـدائم لقيمة الفعل ، وذلك عندما نراه يصور رجالات الثـورة تصويراً حركيـاً ، وكأنهم يعيدون صنع الحدث امامنا من جديد . .

[سلمت ايـاديهم بنـاة الفجـر عشـاق الكـرامـة
البـاذلـين نفـوسـهـم لله في (لـيـل الـقـيـامـة)
وضعـوا الرؤوس عـلى الأكف ومزقـوا وجـه الامـامـة
صنعـوا ضحى [سبتمبـر] الغـالي لنهضتنـا عـلامـة
خـرجـوا فلم تيبس عـلى افـواههم شمس ابتسـامـة
يتمـردون عـلى الـظلام ، ويبصقـون : هنـا نـظامـه]

« (م . س) ص ١١١)

وفي قصيـدته الأخـرى ، [الأبـطال والسبعـون] والتي يمجـد فيهـا الشـاعر الفعـل الانساني البـطولي ، لأبطال السبعـين يومـاً ، الذين كتبـوا بدمائهم الزكية النصر النهائي لسبتمبر العظيم ضـد فلول المرتـزقة من كـل صوب ، في هذه القصيـدة الرائعـة ، يتحول مفهـوم الشعر لـدى الشاعـر اليمني المعـاصر ، ويقتـرب الشعر الغنـائي لديـه من منبعه الأصـلي ، اي تجسيـد الانعكاس الـداخلي لحـركية العـالم الخارجي عـلى مشـاعـر [انـا] الشـاعـر ، وهـذا مـا نلحـظه واضحـاً ضمن سيـاق قصيـدة [الأبـطال والسبعون] . .

[ماذا أقول . . ؟؟
ما عسى يقوله انسان . .
وما الذي سيكتب القلم . .
عن الرجال في [عيبان] . .
عن الرجال في [نقم] . .
ماذا ـ غدا ـ ستكتب القصائد . .
وما عسى ستنشر الجرائد . .

تراجعي ايتها الكلمات . .
تكسري ايتها الأقلام . .
اشرف منك صوت حرمات . .
وهو ينازل الظلام . .
ويحفظ الأطفال في عينيه يغمد الرايات
[(م . س) ص ٢٥ و٢٦] .

ولا نملك الآن الوقت لكي نقف بالتحليل الجزئي لهذه القصيدة ، ولكن نكتفي هنا فقط بالاشارة إلى الظاهرة العامة لتحول مجرى الشعر العربي المعاصر في اليمن وحوافز هذا التحول ، ولا سيما ما يتصل به من مواكبة احداث الواقع اليمني بعد الثورة . .

ان هذا الشعر الغنائي يعود مرة اخرى الى منبعه الأصلي ، اعني تصوير معاناة الجماعة من خلال انعكاسها على [انا] الشاعر . .

ويمكنك ان ترى ذات الشاعر وهي تتردب مطمئنة في عذابات قومه ، وكأنها [القربان] في الطقوس البدائية الأولى ، التي تقدم من اجل التغلب او القضاء على اثم عظيم ، يكاد يفتك بروح الجماعة التي هي من آن واحد [انا] الشاعر ذاته .

[وددت لو كنت الطريق يعبرون فوقه الى الجبل
لو كنت صخرة تحمي صدورهم من الأعداء
لو كنت لقمة او شربة ماء
لو كنت غيمة تمر فوقهم أو قطرة من طل
لو كنت واحدا منهم اموت او اقتل
اولئك المناضلين
من زرعوا الشمس على سمائنا

وثبتوا النجوم والأقمار
وثبتوا النهار
على طريق [ايلول] العظيم . .

* * *

تراجعي جيوش الكلمات . . خففي خيولنا العرجاء
الرابضون فوق القمم البعيدة الشماء
لا خبز عندهم ولا ماء
هل يستطيع الشعر ان يفجر الأنهار
ان ينزل الموائد الخضراء]

[نفسه ص ٢٧ و٢٨]

مما لا شك فيه أن هذا المنظور الجديد للعملية الشعرية كلها ، وهو تجسد حدث تاريخي مباشر ، ولكن من خلال حس درامي يغني الشعر الغنائي غناء عظيما . .

- ٥ -

بين يدي الآن آخر ديوان شعر ، يماني ، وهو ديوان [الحضور في ابجدية الدم] للشاعر اسماعيل الوريث ، والذي بدأ مسيرته الشعرية منذ مطلع السبعينات من عصرنا [راجع المقالح : من البيت الى القصيدة ، ط ١٩٨٣ ، ص ١٦٥] . .

وشعر [الوريث] في مجمله شعر قضية [قضية الانسان والوطن] انه يمثل حقا آخر عناقيد الشعر اليمني المعاصر في طابعه العام : النزعة الوطنية المشحونة بالحس التاريخي ، . .

ولقد غنى [الوريث] غناءً جميلاً لثورة سبتمبر ، مرتين :

الأولى: بطريقة خطابية ، تعتمد العمومية والتعبير المباشر ، مثلما يقول :

[يا عيد ايلول البهيج اراك في
اعماقنا متغلغلا منسابا
في كل يوم نلتقي بك قوة
عملاقة وارادة وشبابا
اني اغني في هواك قصائدا
جن الفوائد بها فذابا
ويل القوافي لم تمجد من به
نحيا وفيه رجاؤنا ما خابا]

[اسماعيل الوريث : الحضور في ابجدية الدم ، ١٩٨٤ ، ص [٣٥] .

ولا شك ان هذه القصيدة من بواكير محصوله الشعري ، ولكنها على كل حال تعكس فرحة ابن من ابناء سبتمبر بثورة بلاده . .

ولكن الشيء الوحيد الذي يؤكد لنا ان [ايلول] العظيم يجري بحق في اعماق الشاعر وابناء جيله ، هو هذا التطور الملموس في شعره ذاته نحو آفاق انسانية ارحب ، وهذا ما يتجلى بوضوح في قصيدته الجميلة [تعويذة لأطفال سبتمبر] . .

حيث تستمر الثورة حية ، كأعمق ما تكون الحياة ، في عيون اطفالها .

[في اعينكم . .
اشهد عرس الأيام القادمة الحبلى بالخير . .

الوضاءة بالحب . .
فأنسى تعب السنوات المتحجرة القلب . .
درب الآلام المزروع بشوك الصبر . .
وجمر الفقر . .
يا احبابي الأطفال . .
تعبت من السفر المضني في صحراء القحط]

[الوريث : (م . س) ، ص ١٩٥]

ولو عدنا الى الشهيد المرحوم الزبيري مرة اخرى ، ووقفنا بالتأمل العميق عند قوله [انه لم يمس كبرياء الحياة لو جعلناها كائنا شاعريا] . . وحاولنا ان نوثق هذا القول بشعر الوريث ، وذاته ، لعرفنا مدى صدق الحدس الذي كان يتمتع به الزبيري كأحد كبار النفوس في ادبنا العربي الحديث . .

حول وحدة الثقافة والرهان الحضاري العربي

- ١ -

كان (الشابي) (١٩٠٩ - ١٩٣٤)

تلك الظاهرة التي أرتوت بعمق من نهر الهموم العربية الخالصة ، يعبر بصدق عن ازدواجية الذات العربية الواعية بأوضاعها النفسية ، مثلما كان الشاعر اليماني الكبير محمد محمود الزبيري ، يعبر بصدق في الأربعينات عن الاشكالية الثقافية العربية ذاتها .

ولقد كانا الزبيري والشابي ، في أواخر الثلاثينات وأوائل الاربعينات يعيشان الفضاء الشعري العربي ذاته ، أحدهما عن طريق الاتصال المباشر بالحركة الشعرية الوجدانية في شخص مدرسة أبولو ، حيث كان الزبيري يدرس في دار العلوم بمصر ، حيث كانت « صرخة في واد » لمحمود غنيم ، تترك صداها في قلب المهاجر اليمني ضمن أصداء علي محمود طه وابراهيم ناجي ومحمود أبي الوفاء ، والهمشري .

بينما كان (الشابي) بتونس ، و« التيجاني يوسف بشير » في السودان على صلة حميمة أيضاً بالفضاء الشعري ذاته ، وأن كانت صلة غير مباشرة ، حيث تلقى أحمد زكي أبو شادي بالفرح العميق بشائر الموهبة

الشعرية التونسية ، لقاء الصديق الحميم .

لكن تعبير (الشابي)، عن الوضعية العربية في الثلاثينات ظل تعبيراً رومانسياً في كثير من جوانبه ، بينما عبر الزبيري عن الاشكالية ذاتها تعبيراً رومانسياً من ناحية ، ثورياً من ناحية أخرى .

فبينما كان (الشابي) يعبر عن موقعه الرومانسي من الشعب بقوله :

« أيها الشعب ! ليتني كنت حطابا
فأهوى على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول، اذا سالت
تهد القبور : رمسا برمس
ليتني كنت كالرياح فأطوى
كل ما يخنق الزهور بنحسي
أنت روح غبية تكره النور
وتقضي الدهور في ليل ملس
انت لا تدرك الحقائق إن طافت
حواليك دون مس وجس
في صباح الحياة ضمخت أكوابي
وأترعتها بخمرة نفسي
ثم قدمتها اليك فأهرقت
رحيقي ودست يا شعب كأسي
فتألمت ثم أسكت آلامي
وكفكفت من شعوري وحسي »

الشابي : ديوانه
ط دار العودة . ص ٣٦٠

ولكن إلى أين ذهب هذا النقاء الآدمي وسط الجموع التي ضللتها دهور من العسف البربري :

« انني ذاهب الى الغاب يا شعبي
لاقضي الحياة وحدي بيأسي
انني ذاهب الى الغاب علي
في صميم الغابات أدفن بؤسي
[م . ن . ص ٣٦١]

كان الشاعر الكبير محمد محمود الزبيري يعيش في الاربعينات الوضعية الحضارية ذاتها ، بكل ابعادها المأساوية التعيسة ، لكنه ، رغم جهل الجموع ، لم يذهب إلى الغاب ليتفيأ ظلال وحدته الذاتية البائسة ، بل راح يجسد شعاع الصباح لبني وطنه ، وهو الأمر الذي يصنعه (الشابي) بعد انعطافات نفسية حادة .

يواجه الزبيري وضعيته التعيسة في الاربعينات على هذا النحو :

« وآمنت بالشعب يوم جثا
امام الطغاة على ركبتيه
ويوم أنبري في ذهول الهوان
يرمي مكاسبه من يديه
ويوم مددنا شعاع الصباح
له فانزوى وحمى مقلتيه
ويوم عصرنا رقاب الطغاة
وسقناهم كالجواري اليه

فأطلقهم من هوان الاسار
ذئابا علينا صلالا عليه
هو الشعب ! حق مشيآته
صواب ورشد خطياته
له نبضنا وأحاسيسنا
فما نحن الا نباتاته »

[الزبيري : ديوانه ط١٩٧٨ ص ١٠٨]

ولكن (الشابي) ، يظل واثقاً من ارادة الحياة في شعبه وفي ذاته على نحو ما يذهب في قصيدته الشهيرة « ارادة الحياة » ، والتي يمجد فيها الشابي ، « شوق الحياة » للشعب كله ،

« اذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي
ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخر في جوها واندثر »

[م . ن . ص ٢٦٠]

كما ظل (الشابي) يتردد حتى نفسه الأخير ، العناد الانساني البطولي ، ضد الألم ، ألمه الفردي والجماعي معاً ، حيث نراه يقول في قصيدته الجميلة ذات النفس الملحمي المكثف « نشيد الجبار » أو هكذا غنى برومينيوس :

« سأعيش رغم الداء والأعداء
كالنسر فوق القمة الشماء

أرنـو إلى الـشـمس المـضـيئـة هـازئـاً
بـالـسـحـب والأمـطار والانـواء
لا أرمـق الـظل الـكـئـيـب ولا أرى
مـا في قـرار الهـوة الـسـوداء
وأسـير في دنـيـا المـشـاعـر حـالمـا
غـردا - وتـلك سـعـادة الـشـعـراء
اصـغـى لمـوسـيـقـي الحـيـاة ووحـيـهـا
وأذيـب روح الـكـون في انـشـائـي »
[م . ن . ص ١٨٠]

كانت الموهبة العربية التونسية الحديثة الثانية ، هي موهبة الشاعر (محمود بيرم التونسي)(١٨٩٣- ١٩٦١) ، تعبر بطريقتها التعبيرية الشعبية عن الهموم الثقافية العربية ذاتها في وحدتها العامة من المحيط الى الخليج ، ؛ ونكاد نرى الخلفية الحضارية التي سادت بمن الأئمة ، في صورتها المقابلة في تونس الثلاثينات من خلال اشعار بيرم في قصيدته التهكمية « الا عم صباحا » .

الا عـم صـبـاحـا أيهـا الـطلل الـبـالي
وجـل الـبـلايـا ان يحـيـيـك أمـثـالي
وقـفـت عـلى رغـمـي بـبـاب سـويـقـة
كـما وقـف المـغـفـور في وسط أوحـالي
أشـاهـد مـن قـومـي وابـنـاء جـلدتي
هـيـاكـل مـن عـظم مـغـطى بـأسـمـال
نـيـام عـلى « المـادات » صـرعـى كـأنهم
سـكـارى مـن الخـمـر الـعـتـيـق بـأرطـال

ومـن واقـف حـاف كـتـمـثـال آدم
ولـيس لـه في الـعـين قـيـمـة تمـثـال
ولمـا سـلغـنـا « الحـلفـويـن » وأهـلهـا
أعـيـذك مـن هـول هـنـاك وأهـوال
ديـار بـنـاهـا مـقـعـد وهـو جـالس
إذا قـورنـت بـالـقـبـر كـان هـو الـعـالي
ويـا رب حـانـوت عـليـه مـظلة
مـن الخـيش لم يـفـضـل بهـا غـير انـسـال
يـقـوم عـليـهـا عـامـل فـوق جـسـمـه
مـلابس مـسـاح المـراحـيض زبـال
ومـن حـولـه « المـقـروض » بـاتـت تخـره
مـن الـفـأر اسـراب بـأيـد واذيـال
واصـبـح والـذبـان يهـزج فـوقـه
بـلحـن بـه يـرثـى لأول أكـال
ويـا رب طـود شـامـخ مـن كـنـاسـة
تحـاوطـه شـتى هـضـاب واقـلال
ولـو كـان ذو الـقـرنـين أبـصـر بـعـضـه
بـنى الـسـد مـنـه غـير مـرتـبـك الـبـال »

[نقلاً عن ديوان الشعر التونسي الحديث اعداد محمد صالح الجابري ط . ١٩٧٦ . ص ٨٨] .

و(المادات) : الأرصفة في اللهجة التونسية و(المقروض) نـوع من الحلوى ، التي تصنع في تونس ، ويدخل في صناعتها التمر .

- ٢ -

ولقد ظلت عذابات الماضي القريب تنهش ذاكرة شعراء اليوم في القطرين الشقيقين ، بذكريات الألم تارة ، وتداعيات الأمل تارة أخرى ، على نحو ما نرى من قول الشاعر التونسي المعاصر (جعفر ماجد) في قصيدته « الصباح القريب » والتي يصدرها بمثل جميل يرى « مثلهم مثل صخرة وقعت على فم النهر ، فلا هي تشرب ، ولا هي تترك الماء يخلص للزرع » .

يسود بحكم العسف غر وجاهل
وتؤكل أكباد لنا وقلوب
وتهتك أعراض الحياة بخدعة
وتملأ من خبز الفقير جيوب
تخبرنا الأيام في كل لحظة
بأن صباح الجائعين قريب »
[م . ن . ص : ٢١٥]

ويستشرف الشاعر التونسي نفسه في ديوانه . . « غدا تطلع الشمس » بنبض القصيدة الجديدة ومض البسمة البريئة للطفل العربي القادم من بحور الصمت :

« هل تعرفون قيمة السكوت
حين يجف الحبر من دواتنا
والحرف في شفاهنا يموت
حين نخاف أن نقول : لا
ونشتهي لو غيرنا يقول : لا
ويرفض السكوت

من يهدم البيوت
ويكسر الحدود والفواصل
من يملأ الحروف بالقنابل
ويقذف القصائد
على ذرى القصور والمزابل
ستمطر السماء بالذهب
ويرقص الأطفال في الشوارع »
[م . ن . ص : ٢١٩]

- ٣ -

وفي نهاية المطاف تلتقي هموم الشاعرين المعاصرين في كل من القطرين الشقيقين من خلال نسيج تداعيات التحدي للتراب والليل العربيين ، حيث يذهب الشاعر التونسي المعاصر (هشام بوقمره) في قصيدته « تداعيات الليل » مذهب الشاعر اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح « في قراءة أولى في كتاب التحدي » ، حيث يغالب كل منهما في صور تعبيرية مكثفة الليل الهمجي البهيم يقول الشاعر التونسي :

« هي ذي القلعة ، والليل بهيم
والصمت مقيم
فلتمتلىء
من أنه صوت عربي مهموم
ولتستمعي
لثغاء الأحرف ينهشها الاعلاج
يصاعد نحوك من كل الافجاج
« ملاعب جنة لو سار فيها
سليمان لسار بترجمان

« ولكن الفتى العربي فيها
غريب الوجه واليد واللسان »
يطيب العيش في أرض « البوان »
يطيب العيش
لكن
للجبان !!
وأقول :
إن كنت أحبك يا بلدي
فلأنني لا اعرف غير الحب
ولأنني فيك أرى وطنا
من « بردى » لا قاصي الغرب
ضربت في العقل ملامحه
بعروق تكرع من نبض القلب
يا بلدي الطيب معذرة
ان ضاق بك الصدر الرحب
ايلام الحب اذا اتسعت
للضمة احضان الصب ؟!
لا تبتئسي
غدا ادعوك الى الحفلة
وسنرقص في حضن الغفلة
وتغني مثل السعداء
عن شيء آخر غير الخبز وغير الماء
عن شيء غير حنين البؤساء »

[م . ن . ص : ٣١٩ / ٣٢٠]

ويتغنى الشاعر اليمني المعاصر ، لشهيد هوى الأرض العربية الأغنية ذاتها من خلال مواجيد يمانية ذات أشجان عربية عميقة :

« وقوفا : يقول التراب
وقوفا : تقول الحجارة
طعم الحياة لذيذ كطعم الممات
دفاعا عن الأرض
عن نخلة في السجون تقدم خاتم خطبتها
للذي ان دعته الزنازن لم يتردد
(شهيد الهوى)
للذي لا يساوم في لحم اطرافها
للذي لا يخون دماء التراب
أيها المستحمون بالوحل
صوت الهوى في دم العاشقين كتاب من الحلم يفضحكم
العيون المليئة بالصمت خلف المشانق تفضحكم
جسد العاشق المتأرجح في زحمة الليل يفضحكم »
[المقالح : الخروج من دوائر ط ١٩٨١ ص : ٢٩ / ٣٠]

وعلى هذا النحو ربط التراث الثقافي والحضاري قديماً وحديثاً بين هواجس الذات العربية على الرغم من التباعدين . . الزماني والمكاني ، وذلك بفضل التجانس الروحي العميق بين هذه الأمة الواحدة ، رغم تكالب اعدائها الظاهرين أو المتسترين .

حول قضايا التجريب والتعريب في الأدب العربي المعاصر باليمن

دكتور عبد السلام الشاذلي

(١)

● ملاحظات أولية : ـ

١ ـ إذا كان حقاً ما يذهب إليه بعض الباحثين لنظرية الادب بأن « كل شكل جديد للرؤية الفنية يتهيأ ببطء خلال قرون والعصر لا يخلق سوى الشروط المثلى لتفتحه النهائي ولانجازه » (كابسانس : النقد الأدبي والعلوم الانسانية ، ترجمة د . فهد عكام . ط ١٩٨٢ . ص ١٢٣) .

فمن المحتم على الدراسة الادبية الجادة أن تبرز إلى النور ، أياً كان منهج تلك الدراسة ، معضلة ما يسمى بـ « صيرورة » النضج الفني لهذه الرؤية الجديدة .

إن « الاغتراب » بكل حوافزه (التغريبية) ، ظاهرة موغلة في القدم ، في ادبنا العربي القديم ، فالمنهج الفني للقصيدة العربية في العصر الجاهلي ، عند أمرىء القيس ، وعبيد بن الابرص ، وغيرهما من أصحاب المعلقات ، ما هي الا رد فعل شعوري أو غير شعوري على غربة العربي البدوي وسط الصحارى الشاسعة ، وما الاطلال في مقدمة تلك القصائد

العربية القديمة غير حافز تغريبي للدفقات الشعورية الأولى في المبنى العام للقصيدة العربية القديمة ، وهو حافز يدفع دائماً إلى تنشيط جدليات الوعي الفني لدى الشاعر الجاهلي ، وذلك لاسترجاع الماضي المندثر امامه كاشلاء الموتى ، وكوهم يعمل بصلابة في مواجهة زمن آتٍ ، وقائم على الاحتمال ذاته ، احتمال الحياة في صيرورتها نحو الموت .

لكن دوافع هذا الاغتراب وبواعثه الخفية تختلف بالطبع ، من عصر إلى عصر ، ولدى كل شاعر من شعراء هذه الفترة الحضارية أو تلك ، بحيث لا تتضح لنا غربة أمرىء القيس صراحة الا في بعض الابيات المنسوبة اليه وهو ضائع شريد على أبواب حضارة رومانية مختلفة .

كما نجد التعبير عن هذا الاغتراب الانساني ، في العصر الجاهلي ذاته ذا ملامح وقسمات روحية مختلفة تماماً عند فريق من الشعراء الصعاليك ، وذلك نظراً لتغير الارضية الاجتماعية لهذا الاغتراب .

وتنمو لدى بعض الشعراء في العصر العباسي مشاعر الاغتراب الروحي المتباينة الدوافع ، كما نرى عند « بشار » و « أبي نواس » و « مهيار الديلمي » وغيرهم . . وهي دوافع قد يختلف في تبيانها النقاد والدارسون ، كما نرى مثلاً في تفسير « العقاد » لاغتراب « الحسن بن هانىء » على ضوء الدراسة النفسية ، أو كما نرى عند « طه حسين » في تفسيره للاغتراب عند « أبي العلاء » أو « أبي الطيب » من زاوية التفسير الحضاري أو الاجتماعي للحياة الأدبية العربية في العصر العباسي .

وإذا كانت ظاهرة الاغتراب لدى الشاعر العربي ظاهرة موغلة في القدم ، فإن التشخيص الفكري لهذه الظاهرة متعددة الجوانب بحيث يجد الباحث ، إذا رغب في التوغل إلى فهم جذور الظاهرة الادبية ، وسط

غابة من وجهات النظر : الاسطورية والميتافيزقية ، والتاريخية الحضارية ، والانثروبولوجية والنفسانية .

اضف إلى ذلك ، أن ظاهرة الاغتراب في التراث العربي ، لا تقتصر فحسب ، على الميراث الشعري ، فهي شديدة التوغل في النثر عموماً ، الفني والفكري على السواء ، مثلما تجد في نثر أبي حيان التوحيدي ومن قبله عند الجاحظ في رسائله التي تموج بالشخصيات المغتربة ، والتي يحاول فيها الجاحظ جاهداً صياغتها صياغة أدبية من اكثر من زاوية من زوايا فن القول .

وماذا نستطيع القول ايضاً حول هذه الظاهرة كما سجلت في مؤلفات كبار المفكرين والمتصوفين الاسلاميين ، في العصر العباسي وفيما تلاه من عصور الدويلات الاسلامية حتى عصرنا الحديث .

وقد تجد في رصد ظاهرة « الاغتراب » بجانبيه : السلبي والايجابي ، وأيضاً في بعديه : المكاني والروحي ، بعض مراحل التقطع سواء في تراثنا الادبي أو الفكري بوجه عام ، وذلك باستثناء واحد ، وهو فن المقامات في النثر العربي ، وذلك منذ بداية تسجيله الكتابي في القرن الرابع للهجرة والذي ظل مستمراً عبر عصور الادب العربي ، لدى بيئات ثقافية مختلفة ، كعنوان على هذا الاغتراب ، حتى نهاية القرن الماضي ، وذلك في اغلب أدبيات العرب في عصرنا .

٢ ـ ونود في هذا المجال ، تحديد هدفنا ووسائلنا في استقراء أو تحليل بعض الجوانب الخاصة بقضايا « التغريب » و « التجريب » في الادب اليمني المعاصر .

إن ما نهدف إليه هنا هو بيان صيرورة النضج الفني للأدب اليمني

في رؤ ياه الجديدة من خلال قطبي « التغريب » و « التجريب » ومن خلال تفاعلهما الداخلي معاً .

وإذا كـان فن الشعـر هـو سيـد الانـواع الأدبيـة في الادب اليمني المعاصر في المجالين . . الشعبي والرسمي معـاً ، فإننا نرمي ايضاً إلى تحليل بعض التحليـلات الفنية المختلفـة لقضية الاغتـراب وأثـرهـا في محـاولات التجـديد في الادب اليمني في بعض الانـواع الادبية الاخـرى ، كـالقصـة الشعرية والنثرية ، وكالمسرحية الشعرية والنثرية معاً .

وعـلى الرغم من أننـا نملك الآن من مصادر ومـراجع الادب اليمني الشيء الكثير ، فما زلنا بعيدين جداً عن المعرفة الدقيقة بالمصـادر الاولى ، أو البـدائيـة ، لفنـون النـثر في الادب اليمني ، ولفن القصـة الشعـريـة الاسـطورية ، التي تحمـل بعض القسمات المحليـة والعالميـة في المصـطلح والمنحى الفني معاً .

اضف إلى ذلـك أن فن « المقـامـات » في الادب اليمني القـديم والحديث ما زال في طي الكتمان ، حتى يومنا هذا ، وهو فن ـ كما يتضـح لنـا من بعض نماذجـه القليلة ـ يتميز بـاصالـة بارزة في كـل من المضمـون والشكل .

كما أننا ما زلنا نفتقد إلى دراسات أدبية معمقة تعالج خصائص « فن الخبر في كتب التاريخ اليمني) الرسمي والشعبي منها على حد سواء .

ولست في حاجة إلى التأكيد عـلى أهمية البحث الادبي في بيـان طرق التلاحم بين ظاهرتي « التغريب » و « التجريب » في الادب العربي الحديث والمعاصر باليمن وذلك لما لهذه الصـورة الفنية من صلة صميمـة بـالحضـارة اليمنية في ملامحها الانسانية وفي مجال تطورها المكاني والزماني .

ولربما كان للبعد المكاني دور مؤثر في كل من بعدي : الطبيعة والتاريخ ، حيث ادى هذا البعد المكاني إلى محاولات شتى لصنع قضية الاغتراب والتجريب معاً .

٣ - ومن المهم في هذا المجال ايضاً تحديد استخدامنا لكلمتي « التجريب » و « الادب اليمني المعاصر » وعلاقتهما بحركة الأدب العربي المعاصر ككل .

ونعني بالتجريب تلك المحاولات الفنية العامة والخاصة التي ظهرت في هذا الادب كأدوات للتعبير عن معاناة الاديب العربي في اليمن ، تلك المحاولات التي تنساب أو تتجلى من خلال النصوص الادبية بصورة واضحة أو خفية والتي تمضي عبر منعطفات لغوية ، وبلاغية ، بحيث تكون في النهاية اسلوباً أو مجموعة من الاساليب الطريفة والمعقدة لما يسمى « بصيرورة » النضج الفني بهذا الادب وهي ظاهرة جديرة بالدرس التفصيلي لما تميز به من طابع بالاصالة والمعاصرة .

ولم يبق أمامنا الان سوى ملحظ أخير وهام يدور حول ما نعنيه بمصطلح « الادب اليمني المعاصر » في تناوله لهذه القضية .

وفترة المعاصرة كما هو معروف تتراوح بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ حتى يومنا هذا ، ولكن المهم هنا هو مدى علاقة هذه المعاصرة في الادب اليمني بالمعاصرة في حركة الادب العربي الحديث ككل في تناوله للظاهرة ذاتها .

والحق أن ظاهرة التلاحم والتشابك بين كل من « التغريب » و « التجريب » ظاهرة عامة في حركة الادب العربي الحديث ككل ولكنها تتميز بنوع من الحدة والعنف الشرس احياناً في الادب العربي الحديث والمعاصر في ثلاثة من الاقطار العربية الشقيقة على وجه الخصوص وهي

الجـزائر ، اليمن ، فلسـطين وذلـك عـلى الـرغم من التبـاين التـأريخي في مراحل تطور هذه الظاهرة كماً وكيفاً بـين الاقطار الثـلاثة ، ويـرجع ذلـك لسبب بسيط وهـو ما أصـاب هذه الاقـطار من محاولات عنيفـة للاغتـراب « التغريب شبه البربري » من قبل قوى عدوانية داخلية وخارجية معاً .

فالاغتراب اذاً بكل حوافزه ودوافعه السلبية والايجابية ظاهـرة عامـة في حركة الحداثة في الادب العربي المعاصـر وما الاختـلاف إلا في الدرجـة وفي مدى تلاحم هذا الاغتراب بمحاولات التحديث « التجريب وانعكاس كل ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في حركة ادبنا الحديث .

٤ ـ ولـو نظرنـا إلى ظاهـرة « التغريب » و « التجـريب » من منـظور حضاري عام ، لوجدنا بواكيره الاولى متجلية بشكل بدائي ، فج في النثر العربي الذي كتب في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن الماضي ، كما نراه في « عجائب الآثار في التراجم والاخبار » للشيخ عبدالرحمن الجبرتي ، والذي يدل عنوانه على دهشة مبعثها الشعور بظاهرة « الاغتراب » .

كـما يمكننا أن نجـد في كتابي « تخليص الابـريز في تلخيص بـاريـز » للطهطاوي « وأوضح المسالك » لخير الدين التونسي اول معالم « التغريب » الثقـافي والحضاري في الثلث الاول من القـرن الماضي واذا كـانت صـورة الاغتـراب في كتاب الجبـرتي قد تشكلت تحت الـوان من العنف الحضاري المرتكز عـلى الاسلحة النـارية الجـديدة والمضـادة لرمـاح وسيوف وخيـول المرتزقـة من المماليـك الشراكسـة بمصر فـإن صورة « الاغتـراب » في كتابي « الطهطاوي » و « خير الدين » قد تشكلت بالوان من الود الـدبلوماسي أو الحضاري بين كل من اوروبا والقـطرين العربيـين ، وذلك بعـد ما أدخـل الـوالي التـركي الجـديـد « محمـد عـلي » خفيـة عجلة « التغـريب » الادبي

بصورته التي تتارجح بين اللين حيناً والعنف في احيان اخرى كما تم في هذه الفترة المبكرة ذاتها من القرن الماضي تغريب الشعب الجزائري بطريقة العنف الصريح والبربري .

٥ ـ ولقد تجلت ظاهرة التغريب بوضوح لدى المثقفين العرب عموماً منذ اوائل العقد الثاني من القرن العشرين ، وهو الامر الذي عبرت عنه النزعات الادبية الرومانسية في الادب العربي الحديث بعد ما كشفت الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ عن مدى ما يجري في جوف الحضارة الاوروبية من نزعات عدوانية من الشرق وعندئذ بدأت الصيحات الرومانسية تعبر عن حيرتها الاغترابية في مجموعة من التيارات الادبية « مدرسة الديوان بمصر » و « مدرسة المهجر اللبنانية في الامريكتين » كما عبرت جماعة شعراء مدرسة « ابولو » في منتصف الثلاثينات تعبيراً مكثفاً عن نهاية الرومانسية العربية المغتربة .

ومثلما صنع الاستعمار الفرنسي البغيض لعرب شمال افريقيا من محاولات التغريب والقائمة على مسخ لغته العربية من ناحية ، وعلى محاولة سلخ ضميره العربي ، صنع الاستعمار البريطاني للعرب باليمن في الجنوب ، من محاولات الاغتراب . مثلما راح الحكم الامامي منذ عام ١٩٠٤ بنى دعائم عزلة اليمن في الشمال على اساس من التجهيل والشعوذة .

ويضاف إلى ذلك بالطبع ، ما حدث من تشريد عنصري ووحشي لشعبنا العربي الفلسطيني في عام ١٩٤٨ ، الامر الذي جعل من مأساة فلسطين في التاريخ العربي الحديث قمة الضياع والتغريب في جسد وروح الادب العربي الحديث ، وفي الحياة العربية بصفة عامة .

ومما لا شك فيه أن دراسة حركة الحداثة في الادب العربي في عصرنا ، دون الاخذ بعين الاعتبار لهذه المنطلقات النظرية ، ستكون محاولة ضائعة ، مصيرها الاقتران بظاهرة « التغريب » نفسها .

ومثلما أن ظاهرة « التغريب » في حركة الادب العربي المعاصر ، وفي واقعنا العربي ذاته ، عملية متشابكة ومعقدة إلى حد بعيد ، فإن ظاهرة « التجريب » هي كذلك عملية غاية في التعقيد والتشابك ، على نحو ما نرى ـ مثلاً ـ من توزع وتشابك بدايات حركة الشعر العربي المعاصر ، بين كل من العراق (الملائكة ، السياب ، البياتي) واليمن (باكثير ، لطفي آمان ، انعم غالب) ومصر (ابو شادي ، لويس عوض) .

اضف إلى كل ذلك ، ما يتراءى للباحث من تلاحم وتلازم بين جذور حركة « التجريب » في الشعر الحديث ، و « التجريب » في الفنون الاخرى ولا سيما الموسيقى والفنون التشكيلية والسينمائية والمسرحية ، وغير ذلك من الفنون الشعبية المختلفة .

(٢)

الزبيري والصياغة الفكرية للمشكلة :

إن الصياغة الفكرية والادبية الدقيقة والعميقة معاً لقضايا الاغتراب والتجريب كما نجدها عند (الزبيري) لتمثل اهم جهد فكري في تاريخ الادب اليمني الحديث نحو التجاوز الحقيقي للقضية ذاتها .

وتتضح لنا قدرة (الزبيري) في الصيغة الفكرية للقضايا العامة التي صاحبت تطور المجتمع اليمني منذ الاربعينات، من خلال مزجه المستمر بين النزعتين (التجريبية) و(العقلانية) في كل من عمليتي (التحليل)

(والتركيب) معاً، كما تتضح للقارىء معالم هـذا الحس النظري العميق من خلال عمليات التفاعل المستمرة بين كل من (اسباب) القضايا ونتـائجها، فـالنتائـج التي يتوصـل اليها في تحليله للمنـطلقات العـامة لثـورة ١٩٤٨م سرعان ما تتحول الى (اسباب) جديدة.

وهكذا ينطلق (الزبيري) من تحليله للقضـايا التـاريخية والاجتمـاعية والادبية من خلال تجـربة فكـرية تشكلت مـلامحها الأولى من خـلال عمله كقاض، عليه ان يعيش (القياس) فيما ينـظر من قضايـا الشريعـة والحياة. وبالاضافة إلى أهمية الصياغة الفكرية للزبيري لقضايا الاغتراب والتجريب في الحياة اليمنية المعاصرة، نجد الأهمية الادبية لطرق الصياغة اللغوية لهذه القضايا كـامنة فيـما كان يتمتع به الرجـل من موهبـة أدبية كبـرى، جعلت الدارس لأدبه يشعر تلقائياً بما تحتوي عليه العبـارة الأدبية لـديه من صفـاء وكأنه كان ينقي عباراته النثريـة والشعريـة على حـد سواء بغـير بال نقـدي دقيق بحيث لا يجد القارىء في طرق صياغتـه للقضايـا التي تناولهـا أي أثر للحشو أو الاستطراد أو التكلف كما كانت عباراته بعيـدة عن كل لـون من ألوان الحذلقة أو الادعاء.

لكل ذلك تتمتـع صياغـة الاستاذ الـزبيري كمفكـر وشاعـر لقضية (التغريب) و(التجريب) في الأدب اليمني الحديث بالرصانة والعمق معـاً كما أنها تتمتع في الوقت ذاته بالحيوية والصدق، نظراً لمكانته النضالية الرائدة في حركة الثورة اليمنية المعاصرة.

وبتواضع ذوي العقول الكبيرة يعترف الزبيري، بعدما حاول تقديم صورة عن (الدمار) الشامـل في عهد الامـامة كمنـطلق حي من منطلقـات الثورة اليمنية يعود ليؤكد (نسبية) الصورة أو الصياغة التي قـدمها بـأعمق

قـدر من الصـدق والشمـول فيقـول: (تلك هي لمحـة خـاطفـة من صـور الدمار، التي عاش الشعب اليمني فيه وإن اللغة لتعجز عن تسجيل الواقع الـرهيب ولكنه تقـريب إلى الأذهان نحـاول أن نكتبه ونحن نشعـر بـالهـوة السحيقـة بين الـوصف التافـه الذي نسجـل، والحقيقة الشنيعـة التي نرى (الزبيري: المنطلقات. ط ١٩٨٣ ـ ص ١٤).

٧ ـ يؤكـد الزبيـري دائماً عـلى أثر (الغمـوض) الفكري في الشعـور بـالتغريب وبـأثره كـذلك في التحـريض نحو البحث عن طـرق للتجريب كمحاولة لحصار الشعور بـالاغتراب عن كـل من بعدي: المكـان والزمـان معـاً.

وكـان عليه وهـو الباحث عن مصـدر اليقـين في الثـورة اليمنيـة أن يتجاوز هذا (الغمـوض) و(التشوش) والـذي شمل كـل جوانب الحيـاة في اليمن في هذه المرحلة ولنسمع صوته وهو يخـاطب الجيل الجـديد من أبنـاء شعبه مقارنـاً بين حاضر وماض مؤكداً على دور التجربة والتجريب عموماً: (انا أعرف أن الذين يعيشون في ثورة اليوم، ووعي اليوم من شباب اليمن بـالذات يضيقـون من محاولاتنـا لتبريـر الثـورة عـلى الإمـام يحيى فهي قـد أصبحت من البديهيات.

ولكن اذا كـانت الأمور بعـد عشرين عـاماً تبـدو لنا واضحـة جليـة ويبدو فيها وجه الحق بيناً ساطعاً فهي لم تكن كذلك من قبل. كان كل ما في اليمن يبدو مشوشاً غامضاً، مظلماً بـل كان عـالماً من الالغـاز والطلاسم والمتاهات.

وكـان إحساسنـا المزدوج المضـطرب بين العـالم القـديم والجـديـد، وكانت حيرتنا بين طقوس العبودية التي يعيشها جيلنا يومئـذ، وبين (مثـل) العصر الحديث الذي تسللنا اليه مبهورين ذاهلين كـل ذلك يفـرض علينا

مسؤولية التحقق بأنفسنا وبالتجربة الحياتية الذاتية من الأمور. . .)
الزبيري: ديوانه، ط ١٩٧٨ ص ٧٣).

ويتضح لنا من خلال هذه الصياغة الرصينة لمشكلتي (الغموض) و(التجريب) بعض الابعاد الموضوعية والذاتية للمشكلة الرئيسية في الادب اليمني المعاصر، أعني (التغريب) و(التجريب).

وينتقل الكاتب من تحليله لأسباب الاغتراب ولنتائجه إلى تركيب كلي للظاهرة، يتضمن بعض الاقتراحات والحلول، والتي كان من أولها الفهم الناضج والانتماء لروح الشعب وأن يتغلل فهمه (أي الجيل الصاعد) إلى روح الحضارة الحديثة لا أن يعيش على السطح منها.

وأن تكون عنده نزعة روحية ترتفع به فوق مستوى أهوائه الذاتية، ومنافعه المادية (المصدر نفسه ص ٦٦).

ولم يكن الزبيري في صياغته لقضايا الاغتراب أو التجريب مقتصراً على هذا الطرح التجريدي للقضايا، نعم إنك تلمح في بعض تناوله للموضوعات الفكرية وحتى في تناوله للموضوعات الاجتماعية.بداية التأملات والتخمينات و(الحدس) الذي يتطور إلى تجريدات ذهنية صافية، ولكننا نجد أنفسنا في النهاية تجاه التناول التاريخي، التجريبي والحسي معاً كما نرى في انتقاله من التأمل فيما سماه بالانتماء لروح الشعب أو في انتقاله من الفكرة المجردة، (التسامي) عن الأهواء الذاتية، وإلى التجسيد لها بمثل حي من عالم الفضاء الحديث، كما في قوله (لكي تكون هذه النزعة بالنسبة إليه كمحطة للفضاء والتي يراد لها أن تكون مرحلة بين الأرض والقمر، فرغم أنها تنتمي إلى الارض ونواميسها عموماً، ونضحي في سبيلها، فإنها تتسامى إلى فوق مستويات حياتها الروتينية الجامدة كما هي لا تنحدر إلى

جاذبية القمر وإن كانت تدنو منها وتراهـا كما لا يـراها أهـل الأرض وبغير مثـل هذا التسـامي لا يستطيـع الجيل المخضـرم أن يقاوم عـوامل الضغط الهائلة من عالمين اثنين.

عـالم شعبه المغـرق في القدم الـذي تسوده نـواميس الموت والتحجـر وعالم الشعوب العصرية الحديثة التي تلوح لـه بسحر حيـاة لا يستطيـع أن يحياها بطريقة طبيعية كما هي، مهما تكلف وتكيف ولو عـاشها فـإنه بـدون شك، سيعيشها انسانـاً غـير متكامـل لأنه سيكـون مخلوقاً شائهاً ، ينقصـه الضمير وينقصه الخلق أيضاً ، الزبيري : م.ن. ص ٦٦ ـ ٦٧.

هكـذا يواجـه الكاتب عـالمه المغتـرب بحس نظري عميق يبـدأ من تـأملات حـول الظاهـرة ثم ينتقل إلى تجـريد ذهني حـاد لهـا، واصلاً إلى التجربة اليومية الحياتية والذاتية من أجـل حل الـظروف العامـة التي تحيط بتلك الظاهرة أو تلك والتي لا يستطيع الانسان حل الغازها وفتح مغاليقها كما لا يستطيـع الإنسان أيضاً وهذا هـو الأهم اكتشاف نـواميسها إلا عن طريق التجربة (ن.م. ص ٦٧) كما يؤكد الكاتب على أهمية (ممارسة الحياة في التعامل مع مفاهيم الـظواهر الاجتمـاعية والنفسيـة على أن تكـون هذه الممارسة (ممارسة صادقة عميقة لا ممارسة مسرحية) (ن.م. ص ٦٧).

وعـلى هذا النحـو ينتقل الـزبيـري من معـالجـة قضيتي (التغـريب) و(التجـريب) على المستـوى الحضاري العـام بـدءاً من ظـاهـرة (التغـريب الفكـري حتى يصل الى التحليـل لظاهـرة التغريب السيـاسي (الـطغيـان) والتغريب الاجتماعي (الهجرة في الخارج والتفكـك والضياع من الـداخل) وأخيراً التغريب الثقافي (الغموض والخداع).

وتظل معالجة الكاتب لهذه الابعاد المختلفة للتغريب،مـرتبطة دائمـاً

بالوجه المقابل للظاهرة ذاتها (التجريب).

٨ ـ وقبل التحول إلى دراسة الظاهرة موضوع الدرس في مجالها الثقافي عامة والأدبي خاصة سنقدم لمحات خاطفة من طرق الصياغة الأدبية والفكرية لكل من التغريب السياسي والاجتماعي والثقافي في الحياة اليمنية في الأربعينات للدلالة على عمق التحليل لطرفي القضية وتطورها بين قطبيها السلبي والايجابي.

يلمح (الزبيري) تأثير الطغيان السياسي الرهيب لحكم الامامة على (الفطرة) الطبيعية للشعب اليمني نحو العمل والنشاط، حيث شل الشقاء والحرمان هذه الفطرة عن النشاط والابداع كما شاع الحرمان من كل شيء بدءاً من لقمة العيش وانتهاء بالسلام والامن والمعرفة. حيث لا مدارس ولا صحة ولا اقتصاد ولا زراعة ولا جيش ولا عمران. ولا أي أثر من آثار الجهد الانساني فضلاً عن آثار الاصلاح الحديث، بل إن الفطرة اليمنية التي كانت تستهدي بغرائزها وإرثها الحضاري إلى شيء من العمل والجهد كانت تصادف حرباً شعواء من الحكم الفردي، وأغرب من ذلك أن الإمام (يحيى) عاش في مؤسساته الحكومية عالةعلى ما شيده الاتراك من أبنية. ويا ليته استعملها في نفس الأغراض التي بناها من أجلها المستعمرون الأتراك.. إننا نخجل أن نقول بأن الأتراك كانوا قد بنوا مدرسة للصناعة في صنعاء قبل الحرب العالمية الأولى، وجاء الامام (يحيى) فحول هذه المدرسة سجنا... (الزبيري: منطلقات ص ١٣).

وكثيراً ما يستخدم الكاتب في وصفه للطغيان السياسي في عهد الأئمة وما نتج عنه من (تغريب) للناس وللمؤسسات معاً، عبارات تثير العجب نحو (واغرب من الاغراب أن الامام ظل... الخ) (م.ن.

ص ١٣) وتتكاثر صور الارهاب وتتعدد أبعاد التغريب السياسي ليتولد من كل ذلك الاغتراب الاجتماعي في الداخل والخارج. (لقد قتل الامام أحمد في هذا العهد الاسود، زهرة رجال اليمن وذبح عددا من أخوته كما تذبح الخراف كل ذلك بدون أي محاكمة، وافظع في التنكيل بالشعب حتى هاجر الرعايا أوطانهم جموع هائلة وأقفرت القرى وجفت المزارع، وتهدمت الديار وحلت بالبلاد المجاعات والكوارث الاقتصادية وعمت الشعب اليمني موجة طاغية من الأحقاد والمخاوف والتربص (ن. م. ص ١٨).

ولقد انسحب لون هذا العهد البغيض عهد الدموع والأهوال والأحزان والدمار على حد تعبير الكاتب نفسه، على كل شيء باليمن وعلى الجانبين خارج الوطن وداخله وبين كل صفوف ابنائه المضطهدين... واستخدم الحكم الإمامي كل الوسائل من أجل أن يظل الشعب في غربته مكبلاً بالأوهام وكل سبل التخدير حيث (التمثيل والخداع) من ناحية (والتفريق والتمزيق من ناحية أخرى).

ويصور الزبيري عمليات التمثيل بقوله (انها عملية تخدير، نظرة فابتسامة، فإمرار الأصابع المقدسة على الكتف الذليل، فإذا بالرجولة تنهار والعقيدة تتبخر، ومأساة الملايين كلها تتلاشى وإذا بالعضو الانساني المخدر يفقد الاحساس حتى ولو تحولت الابتسامة إلى طعنة في ضلوعه) (ن. م. ص ٢٦).

وهو لا يغفل عن المحصلة النهائية لهذا الاسلوب أو غيره من أساليب الضياع النفسي والتغريب الموضوعي للشخصية الانسانية حيث تتساقط: (عزائم الرجال وتنمحي شخصياتهم وتخمد من دمائهم شعلة الحياة ولقد خسرت اليمن عشرات الأعوام قضتها في مآتم الوفيات الوطنية

كلما ربحت رجلاً من الرجال لا تلبث الخدعة السحرية أن تغتال رجولته وتحطم صلابته، وتدفن طاقته في مقبرة عامرة بجثث الاحياء المؤودين. (ن.م. ص ٢٧).

ويصور (الزبيري) طرق الأئمة في استخدام أسلوب (التفريق) والتمزيق فيقدم لنا لوحات دقيقة عن وسائل القهر الاجتماعي التي عملت على التفكك في البناء الاجتماعي باليمن وبالتالي عملت على (التغريب) العنيف في البناء نفسه . ويعترف بأنه لا يستطيع الاستقصاء التام لابعاد القضية الكاملة . لمأساة (التمزيق) الاجتماعي لأن ذلك يستدعي منه على حد تعبيره (وضع كتاب كامل. م . ن . ص ٢٩) .

ويكتفي بضرب بعض الأمثلة والتي تكشف عن نفوذ روح (التفكك والاغتراب في مجمل البناء الاجتماعي لليمن وقتئذ ، بدء من الفرد حتى التركيب الاجتماعي كله مرورا بالتفكك في الاسرة نواة كل مجتمع ، وكلها صوراً رهيبة يصورها الكاتب كما يصور الروائي البصير اعمق اعماق عمله القصصي ولعل في الصورة التي يقدمها الكاتب عن ضياع الفلاح البسيط باليمن في عهد الامامة ، من اشد ملامح الضياع الاجتماعي كله تأثيراً على الرغم من ان الكاتب قد صاغها في هامش دراسته عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تلعب دورها الهام في صنع مأساة الاغتراب في عهد الامامة البغيض ، يقول الزبيري حول الوضع الاقتصادي لليمن وقتئذ (فالأرض كانت وحدها هي مصدر الانتاج الوحيد ، والفلاح اليمني العظيم كان بيده ومعوله وحيوانه فحسب ، هو اداة الانتاج الوحيدة ومن هنا كانت الأرض والفلاح هما محور اقتصادنا وعمودنا الفقرى ، وامام هذه الحقيقة الناصعة يتحتم علينا ان نتوقف لنحني الرؤوس احتراماً وتقديراً لفلاحنا اليمني ذي الوجه

المعروق والجسم الهزيل والجسد نصف العاري الا من طمر واسمال بالية كالانبياء والقديسين يشقون ليسعد الآخرون ويكابدون الهم والألم والقلق ليعيش الناس بلا هموم في فرح واطمئنان ولماذا لا نحني الرؤوس أو لماذا لا تشرق عيوننا بفيض من حبه ، وقد عاش على الدوام قنصاً للحياة ونبعاً للرفاهية) (منطلقات ص ٨٥ هامش) .

هذه هي اللوحة الفنية الحية والتي لا يقدر على صياغتها على هذا النحو الا بعض الموهوبين حقاً لما تتميز به من كثافة وحدة دات ظلال وارفة تعبر عن مشاعر انسانية عميقة دون أي ملمح من ملامح الثرثرات العاطفية الكاذبة أو الصادقة فكل كلمة تعانق المعنى العميق وكأنها خشوع العابدين .

ويأتي موضوع (الهجرة) لليمني المغترب ، عند الزبيري ، ليؤلف في النهاية دوراً تغريبياً تنعكس آثاره الخارجية على نفس المغترب بنوع من تنمية الروح الاتكالية في مرحلة من مراحل تطور قضية الانسان والوطن في الخارج ، في اليمن (ان الذين في الداخل يعتمدون على الذين في الخارج والذين في الخارج يعتمدون على الذين في الداخل . . وهكذا عن اليمنيين كل منهم يعتمد على الآخرين وليوهم قوة خيالية نابعة من علم الغيب ويقوم على اساس ذلك نتائج وعلى اسس هذه النتائج المرهونة يقوم الجدال والنقاش والخصام والنزاع . . (م . ن . ص ٥٠) .

ولم تغب عن عين الكاتب وبصيرته صور الاغتراب في المحيط العربي والعالم الثالث ونراه يركز في حوار بينه وبين بعض المجاهدين الجزائريين على البحث عن طريق لسلب (الضياع) ويتشابه موقفه من الضياع والتحدي لدى الفلاح اليمني مع موقفه من بسالة الشعب العربي



بالجزائر فيقول : (اما بسالة الجزائر وكفاح ابطالها المغاوير فلسنا في حاجة الى بيان عنها فاننا نعيش معهم في معاركهم لانهم يحاربون في جبهتنا نحن ابناء العروبة ويدافعون عن جزء من وطننا الاكبر فما احرانا ان نقف خاشعين عندما نتذكر انهم قد دفعوا من اجل تحرير الجزائر في هذه الثورة الراهنة وحدها خمسين ألف شهيد جزائري (ن . م . ص ٥٣) ومع تضاعف التضحيات هنا وهناك خرجت كل من الجزائر واليمن من قيد الاغتراب السياسي والانساني في عصرنا ولكن بعدما تحطمت قيود الغربة . تلك القيود التي رفعت الشعبين إلى مدرسة جديدة ذات مقاييس وقيم مختلفة عن مقاييس المدارس الرسمية وذلك عندما اتاح الاغتراب في عهد الامامة - مثلاً - للشعب من خلال (المعارك الدامية والمأساة البشعة مدرسة سياسية عامة شاملة دخل فيها الشعب كله بنسائه وشبابه وشيوخه » (ن . م . ص ١٩) .

(٣)

● **الزبيري والصياغة الادبية للمشكلة :**

٩ - كان الاغتراب الثقافي عامة والادبي خاصة كما يتراءى لنا « من خلال صياغة » الزبيري لها بمثابة مرايا متقابلة لمحاولتي (التغريب) و (التجريب) في الادب اليمني المعاصر . حيث تظل العلاقة بين التفكك في العرى والاواصر والعلاقات الاجتماعية مرتبطة لديه بكل المستويات الذاتية في الذهن واللغة للانسان اليمني ويضاف اليها اثر المكان في سريان روح الانعزالية والانطواء ، وشيوع الانانية والبغضاء والمشاحنات وسوء الظن ثم وجود بيئة جغرافية صلبة وعرة تجعل القرية التي تقع على سفح جبل ما بعيدة كل البعد عن قرية اخرى تقع في قمة نفس الجبل أو بعبارة

اخرى تجمع بين العاملين المادي والمعنوي . نجد القرية التي تقع في ضفة واد من الوديان والقرية التي تقف في الصفحة الاخرى له وعلى الرغم من أن المسافة الهوائية بينهما قد لا تزيد عن كيلومتر واحد الا أن هوة الوادي السحيقة والهوة النفسية والعقلية بين ابناء القريتين هاتان الهوتان تفصلان بين القريتين بمسافات شاسعة . وبسبب هذا التفكك الاجتماعي وعوامله السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والجغرافية لم يتم بين ابناء هذا الشعب تفاعل خلاق ولا تعارف بناء . ولم تتوحد نفسيته وعقليته واتجاهاته حتى لهجاته في النطق والكلمات قامت بينها فوارق مزعجة » (م . ن . ص ٨٤) .

لقد سبق للكاتب ذاته أن ابان عن عمق العلاقة التي ربطت بين الطغيان السياسي ومسخ الشخصية الانسانية حيث كانت (تتساقط عزائم الرجال وتنمحي شخصياتهم (م . ن . ص ٢٧) .

كما نجده يوثق بوعي عميق بين الظرف الحضاري العام والانعكاسات النفسية كالوهم والاتكالية وغيرهما من الصفات السلبية كما نراه من خلال نظرته للتجاوز الايجابي لهذا التغريب العام يظل متمسكاً بمبدأ الانطلاق من (التجربة) الواقعية في المجال الثقافي حتى ولو كانت هذه التجربة ذات مظهر عتيق وكأنه ينتقد المراهقة الفكرية التي تأخذ دائماً اراءها من (الكتب والصحف اخذاً مقلداً محاكياً) (م . ن . ص ٢٢) في حين كان يجب أن يتناولوا فكرة الالم في نفوس الجماهير فينقذوها من الحيرة والغموض ويوجهوها إلى الطريق السوي) (م . ن . ص ٢٢) وكان صقل هذا الالم وتثقيفه وتحليله وشرحه من أهم عوامل (التجريب) النفسي للتجاوز نحو العصر تجاوزاً حضارياً خلاقاً وذلك من خلال جهد الفئات المستفيدة التي حاربها الامام حرباً شعواء وبكل الطرق البربرية

سواء عن طريق الاشاعات والاكاذيب أو عن طريق دس السم في العسل (إذ يتذكرون بأن للشيطان جندا في عسل ، وهنا يعمد الأئمة إلى السم فكم من عالم جليل تمزقت امعاؤه بسمهم المدسوس في الدسم . وكم خنق من صوت طالما تردد تحت استار الظلام متهجداً بذكر الله وكم كبتت من انفاس قوم صرحاء في الحق ولو عاشوا لاحصوا على الائمة المارقين انفاسهم ولحاسبوهم بشجاعة المؤمن الغيور ولكشفوا للناس النقاب الزائف الذي وضعه الأئمة على وجوههم ليتطهروا للناس كالملائكة وهم شياطين ماردون) (م . ن . ص ٩١) .

ولقد ساعدت التجربة الذاتية للزبيري كشاعر موهوب ، على الانتقال النفسي من مرحلة إلى مرحلة وسط غابة من التجارب بدءاً من الفترة التي مدح فيها الامام والتي لم تذهب عبثاً حيث كان شعر المديح - الوثني على حد تعبيره - هو المجس العميق الدقيق الذي تغلغل إلى اغوار نفس الامام واعطانا المقاييس والمعايير لتقدير الحد البعيد الذي ذهب إليه الطاغية من التأله والقسوة والاستعلاء والاصرار وبالنتيجة الحتمية ، كان الشعر هو الذي اعطانا القدرة على الانتقال النفسي من مرحلة إلى مرحلة وهز مشاعرنا ورواسبنا وتطلعاتنا ومخضها مخضاً واشعلها وصهرها وحولها إلى يقين ثوري عميق اصيل ، ولم تكن طليعة الاحرار وحدها هي التي تمارس هذه التجربة الانتقالية الصادقة العاملة بل كان الشعب معها يتطور وينتقل ويرصد الخطوات ويحاكمها ويحكم فيها طبقاً لما يراه ويشهده (ديوانه ص ٧٧) .

هكذا تشابكت لدى الزبيري في صياغته لقضيتي (التغريب) و (التجريب) الابعاد . الذاتية والموضوعية وانصهرت في بوتقة واحدة بحيث تعانقت تجربة الشاعر في نزوعه نحو التجديد والتجريب ، مع

تجربة شعبه في المنزع ذاته ، وتراءت له التجربتين كأنهما ضرب من الجرأة التاريخية والحضارية (جرأة على تطوير الاساليب القديمة في الادب والشعر وجرأة على الظهور والطموح والتبشير بوجود عصر حديث لم يكن للناس به في بلادنا علم) (م . ن . ص ٩٣) .

١٠ ـ وقبل التأمل في الصياغة الشعرية لقضيتي التغريب والتجريب في ديوان الزبيري ، يجب أن نقف بالتحليل عند بعض تأملاته العميقة لمفهومي : التجربة الانسانية في اطارها التاريخي العام وكذلك لمفهومه عن التجربة الشعرية في اطارها الجمالي العام ايضاً على أن نرجع إلى هذين المفهومين في اطارهما التطبيقي الخاص في دراستنا لملامح الظاهرة ذاتها من خلال شعره .

كتب الاستاذ الزبيري وهو يعاني من مرارة الغربة في باكستان بعض التأملات العميقة حول ما يسمى بفلسفة التاريخ الانساني تلتقي مع ما بدأنا به هذه الدراسة حول ما يسمى بالشروط الموضوعية المعقدة لنمو الرؤ ية الانسانية في مجال الابداع عموماً والابداع الادبي خصوصاً ، ومدى ما يعترض التفتح الكامل لهذه الرؤ ية من عقبات ومن هنا تأتي (مقولة الزبيري تأكيداً جديداً على عمق الاواصر بين حركة (التجريب) بمعناه الابداعي ، هنا ، وحركة الواقع المعقد للتاريخ البشري .

يقول (الزبيري) من أهم الاسباب فيما يقولون من أن التاريخ يعيد نفسه ذلك أن المجربين يهلكون اثناء التجربة ويأتي الجيل الذي بعدهم ، فيحاول أن يعيد التجربة من جديد وكثيراً ما يقع في المصير الذي وقعوا فيه . وبهذا يتأخر نضوج العقل الاجتماعي للانسان ، ويسير ببطء شديد ، لكثرة ما يعترض تطوره الطبيعي (ص ٣٩ نقلاً من مقدمة

المقالح لديوان الزبيري) (نقطة في الظلام ص ١٩٨٢) .

اما عن مفهوم الزبيري للتجربة الشعرية فتتجلى عبر حديثه عن الترجمة للشعر من لغة إلى أخرى وتدفع الخواطر المتداعية على وجدان الشاعر بين الشعر والترجمة باعتبار الشعر أو العملية الشعرية ذاتها (ترجمة) عميقة عن شعر الشاعر إلى تأكيد الزبيري على الاهمية الجمالية لنسق الكلمات في الشعر فالشعر في التحليل النقدي النهائي فن لغوي وحيث أن الشعر (فن القول) نرى الزبيري كناقد للتجربة الشعرية من خلال بنيته اللغوية وكأنه ناقد بنيوي معاصر ، ولكن اتساع افقه النظري يجعله يربط بين النسق اللغوي للتجربة الشعرية والنسق العام للتجربة الانسانية كلها .

ومما لا شك فيه أن هذا المفهوم للتجربة الشعرية الذي جاء من باب تداعي الخواطر حول امكانية (ترجمة) الشعر من لغة لاخرى يمثل رؤية متقدمة وناضجة بالنسبة لعصر الزبيري الادبي في الادب اليمني المعاصر .

ومن المعروف في تاريخ الحركة النقدية عند العرب أن هذه الخواطر حول نقل التجربة الشعرية من لغة إلى أخرى في الشكل أو المضمون أو فيهما معاً كانت من الحوافز الرئيسية التي قادت بعض النقاد العرب القدامى إلى التأمل الدقيق لقضية العلاقة الجمالية بين كل من اللفظ والمعنى في التجربة الشعرية وذلك بدءاً من الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الذي كان يرى (أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والبدوي والقروي والمدني وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير الالفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير ، (الحيوان ت ١٩٦٥ ص ٢ ص ١٣٠) وقد استمر

النقد العربي القديم يتابع اسرار الجمال الفني للشعر من المنظور ذاته حتى (الجرجاني : عبد القاهر ت ٤٧١ هـ) من خلال حوافز ترجمة المعنى الشعري : شكلاً ومضموناً .

وينهي الزبيري تأملاته حول (عبقرية الشعر) بقوله : على أن هناك نواحي كثيرة في الحياة البشرية تذعن للترجمة وتنتقل من امة إلى امة اخرى وتحدث اثرها في كل زمان ومكان اما الثروة الشعرية التي تتوالد لديها عناصر اللغة وعناصر البيئة فذلك ما لا سبيل إلى ترجمته ولا إلى نقله (نقلاً عن مقدمة الدكتور المقالح لديوان الزبيري (م. ن . ص ٥٣) .

وقد جاء حديث الزبيري عن التجربة الشعرية وابعادها الجمالية في سياق تأملاته في (الغربة) في الباكستان حول مدى امكانية ترجمة بعض الشعر الباكستاني للشاعرين الكبيرين (محمد اقبال) و (حالي) من اللغة (الاوردية) إلى اللغة العربية ، وهكذا تمضي رحلة الحياة المغتربة للشاعر العربي الكبير محمد محمود الزبيري نحو (تجاريب) في الحياة والادب اليمني المعاصر .

١٠ - واذا تأملنا الآن طبيعة المعالجة الادبية البحتة لقضيتي : « التغريب » و « التجريب » لدى الاستاذ الزبيري في كل من أعماله الشعرية والنثرية ، أعني النثر الفني ، كما في روايته « مأساة واق الواق » ومقدماته لدواوينه أو لقصائده ، لوجدنا في هذه المعالجة الادبية ، الكثير من وشائج القربى التي تربط بينها وبين صياغته الفكرية للمشكلة ذاتها ، وهو أمر يؤكد مدى الصلابة الروحية التي كان يتمتع بها الزبيري كمناضل شريف وعنيد في سبيل قضية بلاده الكبرى : الحرية .

ومثلما يعبر أدب الزبيري عامة ، عن المراحل المختلفة التي مرت بها

القضية الوطنية باليمن منذ الاربعينات من عصرنا ، فإن ادب الزبيري ولا سيما شعره ، يعبر بصدق عن المراحل المختلفة التي مرت بها تجربة الشعر العربي الحديث في اليمن ، ولعلنا نجد في شعر الزبيري بداية مراحل التمرد أو المعارضة للتقاليد الادبية التي سادت الشعر اليمني في عصر الانقطاع ، أو العصر الادبي الذي اعقب سقوط بغداد في القرن السابع للهجرة ، واستمر حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة ، حيث تخلصت القصيدة عند الزبيري من تعدد الاغراض ، ومن مظاهر الحشو اللفظي أو المعنى ، كما راح الشاعر نفسه يهاجم بعنف اللعب بالمحسنات اللفظية والمعنوية معاً ، حيث نراه يخاطب أحد ابناء جيله من الشعراء المتمردين على قيود الحياة والشعر معاً ، يقول الزبيري مخاطباً الشهيد زيد الموشكي ، وذلك منذ الاربعينات ، معبراً عن روح الشعر الجديد وقتئذ :

« لقد هديت سبيلاً طالما عميت
عنها قلوب ، أصيبت بالتقاليد
ظنوا البديع جمال الشعر ، فاندفعوا
اليه من كل الغاز وتعقيد
وهكذا دفنوا التجديد في حفر
من البديع ، كقبر غير ملحود »

ديوانه ص ٢٨٨

كما نراه ينشد لـ « جماعة الطلبة العرب » منذ عام ١٩٤٠ ، الحرية : حرية الضمير قبل حرية التعبير ، أو كما يقول :

ولكم نرى أدب الشباب مداجيا
يبدو على خوف من الارصاد

فمقالة مذعورة وقصيدة
مصغرة الاوزان والاوتاد
ومسبح بالظلم يعبد ظالما
فيعد في النساك والعباد
ومغالط يغضي لمقتل أمة
ويقول فيها : أمتي وبلادي
لغة تنم عن السجون كأنما
نفحت من الاغلال والاصفاد
حلوا القيود عن الضمير فلم يكن
مثوى الضمير الحي في الاقياد

(م . ن . ص . ٢٧٤)

ولقد عانقت محاولة الزبيري في الخروج بالقصيدة التقليدية المستجدة نحو آفاق تعبيرية أرحب ، محاولات شعرية شتى في المحيط الأدبي العربي منذ منتصف الثلاثينات ، كان من أهمها محاولة جماعة أبي شادي بمصر (علي محمود طه ، ابراهيم ناجي ، الهمشري ، محمود حسن اسماعيل ، محمود أبي الوفا ، عبدالحميد الديب) وغيرهم من شعراء مصر والبلاد العربية الاخرى ، هذا بالاضافة إلى محاولتي : جماعة الديوان (العقاد والمازني وشكري) ومحاولة شعراء المهجر (نعيمة ، جبران ، ايليا أبو ماضي) .

كما عانقت محاولة الزبيري الشعرية ، بشكل ما ، معالم النزعة الشعرية المتمردة ضد المدرسة الاحيائية ، شكلاً ومضموناً ، والتي كان يمثلها في مصر الشيخ علي الغاياتي بديوانه الوطني المشهور من ناحية

والشاعر ولي الدين يكن بنزعته الاستقلالية الجارفة من ناحية أخرى .

لكن وجود الزبيري بمصر للدراسة في دار العلوم في الاربعينات يعمق اتصاله الادبي بجماعة أبي شادي في نزعتها الرومانسية عامة ويمكن للقارىء تلمس المنزع الرومانسي في شعر صاحب « اغاني الكوخ » و « اين المفر » ومدى انعكاسه في بعض قصائد الزبيري التي عبرت عن همومه الذاتية .

ولكن كل ذلك ، لا يؤثر بحال من الاحوال على الاعتراف بأن الزبيري كان يمتاح في تجربته الشعرية من تراث اصيل من الشعر العربي عامة والشعر في اليمن خاصة ، كما نرى في شعر (الحسن بن جابر الهبل) و (ابن الزنمة) وغيرهما ، وذلك بالاضافة إلى مصادر شعرية مستمدة من تراث الشعر الشعبي اليمني .

ولقد كانت نزعة الزبيري في تطوير القصيدة ، مرتبطة بنزعته بتطوير مجتمعه ، وكما حكمت نظرته في البدء في كل تطوير اجتماعي من الواقع الراهن ، مع الاحتفاظ بالأشكال القديمة ، طالما تؤدي دورها بفاعلية ، حكمت النظرة ذاتها عملية التطوير للتجربة الشعرية للشاعر حيث صاغ الزبيري قضيتي : التغريب والتجريب شعراً صياغة ناضجة ، جعلت من شعره سلاحاً جاداً يقارع به خطوب حياته الذاتية والغيرية ، كما أصبح شعره يمثل تياراً عنيفاً للتربية الجمالية والاخلاقية لابناء شعبه .

وكان الشعر لدى الزبيري امضى الاسلحة في مواجهة الاغتراب المكاني أو الروحي ، الذي عانى منه الشاعر والشعب طوال فترة الحكم الرهيب ، في عهد الدموع والاحزان والاهوال ، كان الشعر جسراً لشاعر يبحث عن « يقين » ثوري وسط غابات من غموض الحياة في اليمن

المغترب ، وكان الشعر « صلاة » للشاعر في « جحيم » الحياة التي تنكرت لتضحيات الابرار ، وكان الشعر بالنسبة للزبيري في غربته « نقطة ضوء » وسط ظلام الضياع والتشرد ، عندما سدت أمامه كل النوافذ في اقطار أمته في الاربعينات .

لكل ذلك يصوغ الشاعر موضوع « التغريب » صياغة شعرية لا تنفصل عن محاولاته العديدة في « التجريب » الشعري ، ولا عجب في أن ترافق محاولات الشاعر في التعبير عن همومه الذاتية في الغربة ، مظاهر كثيرة من مظاهر التجديد في التعبير الشعري ، مثلما نرى في قصائده « الحنين إلى الوطن » « الدليل » « إلى صاحب الوتر المغمور » « لحظات الاشراق الفني » « قوة الايمان » « ببغاء بها ولبور » ، ويكاد يكون ديوانه « صلاة في الجحيم » صورة معبرة عن معاناة الشاعر في لحظات الابداع الفني .

وكثيراً ما يقدم الشاعر على صدر القصيدة ، أو في هوامشها بعض الاضاءات النثرية ، التي تكشف عن مساحة شاسعة من عوالم « التغريب » على نحو ما نرى في استهلاله النثري لقصيدته « قيد جماعي » حيث نرى ابطال ثورة ١٩٤٨ باليمن ، وقد وحدت بينهم القيود بعد فكرة الثورة ، وقد جعلهم [القيد الجماعي] وسط الطرقات الوعرة وهم يطوفون حول صنعاء وكأنهم « مخلوق غريب مسخ ، شذت به طبيعة التكوين فكررت أعضاء لا تتكرر ، ووحدت اجزاء لا تتوحد ، أو كان الطاغية المتأله ، الذي ينازع الله في سلطانه ، سولت له نفسه ، أن يبتدع نموذجاً منكراً للتكوين البشري ، يزعم له خياله أنه أضخم من النموذج العادي للبشر وأوفر اعضاء . . (م . ن . ص ٣٣٩) .

وهكذا تعكس مرآة الثورة اليمنية المعاصرة في شعر الزبيري هذا الواقع التغريبي ، أو التغريب الواقعي ، بدرجة عالية من الحساسية والنقاء ، على نحو ما سنرى في صياغته الشعرية الخاصة .

(٤)

■ **الزبيري والصياغة النقدية للمشكلة :**

١١ ـ تجمع الصياغة الشعرية لقضيتي : التغريب والتجريب ، في أدب الزبيري في كل موحد موقفه النظري العام تجاه هذه المشكلة ، ويرجع ذلك بطبيعة الحال ، إلى خصائص الصياغة الشعرية كموقف جمالي من الحياة ، موقف يعتمد في الاساس على تجسيد العلاقات العامة بين الانسان وذاته ، أو بين الانسان ومجتمعه ، وبين الانسان وحركة الزمن المطلق ، وهي الحركة التي تجمع في النهاية شتات هذه العلاقات في تفاعلها وتطورها الدائمين .

وللزبيري مفهوم أصيل عن الصياغة الشعرية ، التي يقوم بها المبدع أو المتلقي ، نود أن نقف عندها قليلاً ، لكونها تمثل الاطار التجريبي في عمله كشاعر كبير كان يراقب بعين الشعر ، وهي عين سحرية كما سنرى ـ حركة التغريب في واقعه الحضاري . .

ويلخص الشاعر مفهومه هذا على النحو التالي : [إن عبقرية الشعر في اغلب امرها تظهر في شكل قراءة متينة لبعض الكلمات فيما بينها من جهة ، وفيها بينها وبين المعنى من جهة اخرى ، ثم فيما بينها وبين بيئة الشعر من جهة ثالثة] « نقطة في الظلام . م . س . ص ٥٢ » .

ويدور حديث الشاعر هنا عن عبقرية الشعر ، في الوقت الذي كان

يفكر فيه بالقيام بصياغة شعرية لشعر [إقبال] إلى العربية ، فكأنه يعني بعبارة [قراءة متينة] ما يتصل بموضوع الصياغة الشعرية ذاتها ، في ترابطها الكلي .

وإذا كان الشعر ، سواء أكان ذلك في مجال الابداع ام التلقي ـ صياغة فريدة للغة الحياة النثرية ، فإن الزبيري ـ كناقد أدبي هنا . يعطي للكلمة في نطاقها الشعري ، سماتها [الشخصيانية] ، بحيث تؤدي تلك الكلمة في اطار بقية عناصر التجربة الشعرية دور العين السحرية الرقيبة ، وذلك لأنها ـ أي الكلمة التي زاملت تيار التاريخ قد انطبعت فيها ، على حد تعبير الزبيري : [صورة الحركة الزمنية ، التي لا تراها العيون ، وسكنت فيه نبضات القلوب ، بعد أن ماتت ، وانطفأت وأكلها التراب] « م . ن . ص ٥٢ » .

ومن المؤكد أن تعبير « صورة الحركة الزمنية » قريب الصلة بمفهوم [صورة المعنى] عند عبدالقاهر الجرجاني في نظريته البلاغية ، عن اسرار النظم ، النابعة لديه مما اسماه بالتآخي بين الالفاظ على ما تقتضيه معاني النحو . [ر ١ : الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ط ٣ (١٣٦٦ هـ . ص ٣٨٨) .

كما أنه من المؤكد كذلك أن المفهومين السالفين ، على صلة حميمة بمفهوم [البنية] في النقد الادبي المعاصر [ر ١ د . أبو ديب : البنية الايقاعية ؛ ط ٢ (١٩٨١) ص ٣٥٣) .

ولكن الحس الادبي العميق والاصيل للزبيري ، يكشف عن ذاته من خلال ملحظة لفكرة التزاوج والتوليد بين كل من الكلمة ومعانيها من ناحية ، وبينها وبين السياق الحضاري من ناحية أخرى ، الذي يعد عند

الشاعر بمثابة : [حساب البيئة المعقدة ، التي لا يعد الانسان وأدبه الا صدى من أصدائها ، وكما أن الانسجام بين الكلمة والكلمة ، يولد معنى خاصاً من النسبة بينهما ، ويخلقه خلقاً ، بحيث لا يتأتى إلا بهما ، فكذلك الانسجام بين العبارة ، وبين البيئة ، يعد أهم عنصر من عناصر البلاغة » . (م . ن . ص ٥٣) .

ويمكننا أن نجد في عبارة الزبيري حول الانسجام بين العبارة وبين البيئة ، صدى من اصداء الحركة النقدية التي دارت حول لغة الشعر في القرن الرابع للهجرة ، كما يذهب القاضي عبدالعزيز الجرجاني في الربط بين تطور لغة الشعر وتطور الحضارة ، وذلك على نحو قوله : [وقد كان القوم يختلفون في ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ احدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ ، تتبع سلامة الطبع ، ودمائة الكلام ، بقدر دمائة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك ، وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ ، معقد الكلام ، وعر الخطاب ، حتى ربما وجدت الفاظه في صوته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة ، أن تحدث بعض ذلك ولأجله قال النبي ﷺ : [من بدا جفا] . وكان شعر [عدي] وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان ، لملازمة عدي الحاضرة ، وأيطانه الريف . . فلما ضرب الاسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرية ، وفشا التأديب والتظرف ، اختار الناس من الكلام الينه واسهله . . وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل ، حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة ، وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع

الاخلاق . . .] « الجرجاني : عبدالعزيز ، الوساطة ط الحلبي (د . ت) ص ١٧ / ١٨ » .

ولعل هذا النص يمثل اجود ما في تراثنا النقدي من زاوية الابانة عن علاقة الاسلوب الشعري بكل من قائله ، وبيئته في آن . ومن المؤكد أن الزبيري قد امتاح من هذا التراث النقدي الشيء الكثير ، ولا سيما أن النص قد جاء ضمن دراسة نقدية تدور حول شاعر عربي عظيم ، وهو المتنبي ، وما قال به الجرجاني في [الوساطة بين المتنبي وخصومه] أو ما يقول به الزبيري ، حول عبقرية الصياغة الشعرية ، لا يخرج عما قاله بعض النقاد المحدثين في الغرب من نحو قول الاديب الفرنسي [بوفون] « إن اسلوب الانسان هو الانسان نفسه » .

وعلى كل حال فإن وقفة الزبيري حول قضايا الصياغة الشعرية في حد ذاته ، تدل على اصالته من ناحية ، وعلى محاولته للاقتراب من روح الشعر الحديث من ناحية اخرى ، فمثلما نراه يؤكد على البعد الحضاري - أو « بيئة الشعر » على حد تعبيره - للكلمة المفردة في اطارها الاجتماعي ، نراه يؤكد كذلك على هذا البعد نفسه للكلمة في اطارها [الطبيعي / التاريخي] أو (الانثروبولوجي) ، وذلك لأن الكلمة كما يذهب الزبيري قد [ولدت مع الامة التي لا يعرف حين مولدها ، ثم نشأت وترعرعت في ملايين الالسنة ، وعاشت في ملايين العقول ، واصطبغت فيها لا يعد من الخواطر ، والهواجس ، والذكريات ، وزاملت تيار التاريخ] « الزبيري : نقطة في الظلام ص ٥٢ » وتحمل الكلمات عند الزبيري في الصياغة الشعرية بعضاً من رفات الزمن ، وبعضاً آخر من حطام الطبيعة والانسان ، حيث تسكن في الكلمات : [نبضات القلوب بعد أن ماتت ، وانطفأت ، وأكلها التراب] « م . ن . ص ٥٢ » .

ولا شك في أن الشاعر يقطر هنا بعض التصورات الخاصة بفلسفة الصور البلاغية ، ولا سيما « الكتابة » التي تسكن خلالها نبضات القلب والوجدان على الرغم من انقراض الزمن .

وأخيراً نود أن نلفت النظر ، إلى تأكيد الشاعر لاهمية الظلال النفسية للكلمة التي ترعرعت في [ملايين الالسنة ، وعاشت في ملايين العقول ، واصطبغت فيما لا يعد من الخواطر ، والهواجس ، والذكريات] (م . ن . ص ٥٢) .

هل يمكننا أن نغامر الآن بصياغة مفهوم الزبيري عن التجربة الشعرية لديه على النحو التالي : إن التجربة الشعرية في جوهرها توثيق وجداني أصيل لمجمل العلاقات الانسانية من خلال صياغة لغوية تعيد للكلمات نضارتها الكامنة في جوفها عبر الحركة الزمانية .

١٢ ـ ونود الا نغادر هذه الحلقة من تنظير الزبيري للتجربة الشعرية دون تأمل للموازاة التي اقامها بين حياته وبين شعره ، وذلك نظراً لاهمية هذا التوازي في تفسير [صيرورة الرؤ يا الفنية] في شعره .

ويؤكد الشاعر على الصلة بين منحنيات شعره ومنحنيات حياته ، فمواكب شعره هي نفسها مناكب أرضه ، تلك الارض التي لم تكن على حد تعبيره : [مهادا معبدا أملس ، يجري فيها الانسان ، كما يجري في جورهو صحو ، فكذلك الحياة كلها منحنيات وعقابيل ، وعراقيل ، وكذلك الشعر ، لا يجري كما تجري الحياة على ظهر الارض ، إذ هو صدى من اصدائها ، ونتيجة من نتائجها ، وقد يكون الشعر كما اتصور ، يعني الصدق الذاتي ، كما يعني الصدق الموضوعي ، والذات منها الاعماق ، ومنها السطح . . .] « ديوانه : ص ٥٨ » .

ويجمل الشاعر تجربته النضالية العنيدة في سياق شعري رائع بقوله في قصيدته الجميلة « أقدار النكبة » .

[لم تـذق هـدأة مـن الـنـوم عـيـني
لم يجـد هـدنـة مـن الهـم بـالي
لم أنـل جـرعـة بـغـير كـفـاح
لم أسـغ لـقـمـة بـغـير نـضـال
لم أسـر خـطوة عـلى الارض الا
كـان فـيـهـا أحـبـولـة لاعـتـقـالي
كـل شـيء لمـن خـلقـت دنـيـ
ـاه مـن ظـلـمـة ومـن أوحـال]

« نقطة . ص ٨١ / ٨٢ »

ولم يستسلم الشـاعـر وسط فجـاج الـلاإراديـة عـلى الـرغم من [الطلاسم] التي احاطته ، بل نراه يميز تمييزاً دقيقاً موازين الرجال والشعوب معاً ، مفرقاً دون كلل بين « القـاعدة » و « الاستثنـاء » في اقدار الـرجال والشعوب ، ومحدداً للفروق العميقة بين الحقيقة الجوهرية وبين ما هو مجرد عملية [تحايل في سبيل الحقيقة] .

وكشـاعر عـظيم يحس بعمق المغزى « للنهـايـات » في كـل من الفن والحيـاة ، يضـع الـزبيـري المعيـار الحق في وزن البشـر وآثـارهم في هـذه العبارات الفياضة بروح الحكمة :

[على أن المعيار الحق في وزن اقدار الرجال وآدابهم وأسفارهم ، لا يتجه إلى الاستثناءات والمواقف المؤقتة والجـانبية والسـطحية ، وانمـا ينبغي

أن يتجـه إلى تقييم الاهتمامـات الـرئيسيـة ومـظاهـر السلوك ، واهـدافـه الكبرى ، والطابع العام الاعمق ، والنهايات الكبرى ، تلك هي ما ينبغي للمنصفين أن يضعوهـا في الميزان ، عنـدما يـدرسوا حيـاة الناس وآثـارهم كبشر لا كمخلوقات خرافية ، او ملائكية سمـاوية ، وهـذا التمييز بـين ما هو رئيسي وثانوي ، وبين ما هو حقيقة جوهرية ، وعملية تحايـل في سبيل الحقيقـة هو الـطريق الامن وسط الدروب المشبـوهة المـاكرة ، والمتـاهـات المضللة .] « ديوانه . ص ٥٩ » .

وثمه خصلتان شبه غريزيتين في شخصية الزبيري ، لهما علاقة قـوية بتجـربته الشعـرية ، لمن اراد فهمهـا فهـماً حقيقيـاً ، فعلى الـرغم من مرارة تجربته الحياتية ، حيث كانت تواجهـه دائماً عقـابيل ، وعـراقيل الحيـاة وبما فيها كذلك من ظلمة ومن أوحال ، الا أن الزبيري ظل يتمتع كاحـد كبار النفـوس في تاريخنـا الادبي الحديث بخصلتـين انسانيتـين عميقتـين وهمـا : المداعبة ، التي يفتتـح بها عـادة ما يـطرق من مواضيـع الحياة أو الشعـر ، والسخرية البريئة والتي عادة ما يختتم بهـا ما تنـاوله من مـواضيع الفكـر أو الادب ، وربما تكون للبيئـة الحضاريـة والثقافيـة التي عاشهـا الزبيـري في الوطن وفي الغربة اثرها في توزيع الخصلتين الكريمتين ، على نحو ما اسلفنا من قول ، ولربما تكون لنشأته الشعرية خاصة اعظم الاثر في ذلـك ويمكننا أن نلمس هـذه الطاقـة الروحيـة العظيمـة من خلال المـداعبـة من خـلال حديثه عن المنابع النفسانية للشعـر على نحـو قولـه : [وإذا كانت اللسـان غير معصومة في ثرثرتها ، وهذرها ، وانطلاقاتها خلال الغـدو ، والعشي ، والجد ، والهزل ، والرضى والغضب ، فكذلك الشعر عندما يكـون عملاً عادياً تلقـائياً من أعمـال القلب واللسان ، ونتـاجاً طبيعيـاً من نتاج الحيـاة وصدى من اصدائها ، ومظهراً من مظاهرها .

(٥)

■ **الزبيري والصياغة الشعرية للمشكلة :**

ويواصل الزبيري في قصته مع الشعر ، استنباطاته ـ من خلال المداعبة ذاتها ـ للعلاقة النفسية بين كل من ثرثرة اللسان ، والشعر كعمل تلقائي عادي من اعمال القلب ، وهو ينش في كل ذلك ، الاسرار الحميمة لعملية الابداع الفني ، مع دفاع جمالي حار وبارع للتجربة الشعرية ، ويقول :

[وأنا لست أدري لماذا يوضع الشعر وحده في قفص الاتهام ، ولا توضع اللسان كذلك من جراء هذرها اليومي ، المجرد أن الشعر تجمل وتزين وادخل على نفسه فن اللذة وسحر الجمال . . ام لأنه من الكائنات الحية التي ترفض أن تموت ، كما رفض الشيطان فحقت عليه لعنة المنظرين . . مهما يكن من رأي فإن الحقيقة الواقعة أن الشعر هو الذي أخرجني من القمقم ، وقادني إلى غمار الحياة الواسعة الزاخرة بالمفارقات والمتناقضات] (ديوانه ص ٥٨) .

وأنت ترى إلى اي نبع قد قادنا الشاعر بمداعبته هذه ، أنه يتطرق برفق متناه إلى دور اللاوعي في الصياغة الشعرية ، وهو دور قاد الشاعر نفسه إلى الخروج من [قمقمه] اللاشعوري ، ثم قادته المداعبة وقادتنا نحن ايضاً إلى المنابع الاجتماعية للتجربة الشعرية حيث غمار الحياة الواسعة الزاخرة بالمفارقات . . .

كما تتجلى لنا قدرة الشاعر على السخرية البريئة في كل من مقدمته النثرية الطويلة لقصيدته [تحية الخروج من العزلة] وفي نهاية قصيدته [كفر وايمان] ويسخر الزبيري في المقدمة النثرية للقصيدة الاولى

[تحيــة . .] من ابـطال « الخيــال المـطلق » وذلــك في تشخيص جميــل للسلحفاة التي يرمز الشاعـر بها إلى اوهـام بعض معاصـريه ، ويسـوق لنا هـذه المقارنـة الساخـرة بين عتـاب السلحفاة للصـواريخ عـلى تلكؤهـا في السير ، وهي والحق يقال مثاقفة بليغة .

[إن السلحفاة القابعة تحت اثقال درعها الصلب تستطيع لو منحتها الفـطرة ، قدرة عـلى التخيل ، إن تسـابق الصواريـخ الكونيـة ، في مجـال التغلغل ، وإلى اعماق المجرات ، كما تستطيع أن تنتقد الصواريخ وتلومها على تلكؤها عن غزو الزهرة والمريخ ، وترميهـا بالخيـانة بتهمـة العجز عن وضع مخطط سليم لتحرير الشمس والقمر ، تلك ضريبـة محتومـة لقدسيـة الحرية المطلقة في التخيل ، التي قد يتمتـع بها حتى السـلاحف] « م . ن . ص ١٨٢ » .

أما عن سخرية الزبيري في قصيدته الرائعة [كفر وايمـان] فتستحق منـا وقفة خـاصة لمـا تحتويـه من ابعاد مـوضوعيـة وفنية في معـالجـة قضيتي التغريب والتجريب . . .

١٣ ـ ونود التوقف هنا قليلاً ، لنستجمع مع الشاعر بعض الطاقات التي تساعدنا على نوع من الرؤ ية المركزة حول المسار العام لشعره .

وتكمن ، فيما نرى ، هذه الطاقـة ، في محاولـة التنسيق بين كـل من طبيعتي : شخصية الشاعر ومفهومه الشعري عن التجربة الشعرية في آن .

ولقـد ظل الـزبيري اميناً مع تصـوره العام للتجـربـة الشعـريـة ، كمـوقف جمالي من الحيـاة ، يرتكـز أساسـاً عـلى مبـدأ التـوثيق الـوجـداني الاصيل للعلاقات المتشابكة بين الانسان وعالمه .

كما ظل الزبيري اميناً كذلك ، مع أهم سمتين من سمات شخصيته الإنسانية ، وهما : المداعبة البريئة ، والسخرية البريئة ، وذلك ، اذا كانت ثمة سخرية بريئة ، ونلحظ ذلك بوضوح في كل ما عالجه الشاعر الكبير من قضايا اجتماعية وسياسية وادبية على وجه العموم .

ولكن تظل قضية [التغريب] محتفظة لديه دائماً بكيانها الخاص في مجمل ادبه ، كبعد موضوعي خالص ، بدءاً من قصائده الاولى ، حتى اخر قصيدة ، وهي فيما اعتقد قصيدته الرائعة « خطبة الموت » ، والتي نظمها الشاعر قبل قيام ثورة السادس والعشرين من سبتمبر الظافرة ، بسنوات قليلة .

كما تظل قضية « التجريب » متمثلة لكيانها الخاص ، عند شاعرنا كبعد فني خالص ، يحاول الشاعر من خلاله التملص احياناً من وطأته والرتابة في السياق الايقاعي للقصيدة العمودية ، فنراه يكثر احياناً من التنوع في الاوزان والقوافي / وعلى الرغم من امتلاكه الحميم لطاقة الشاعر القصصي : ان في جدلياته الفكرية وان في ترتيب تسلسله للحدث تسلسلاً مؤثراً ، الا أنه يميل في الغالب إلى التعبير على شكل المقطوعات ، والتي تصل احياناً إلى الاقتراب من شكل الموشح . .

وعلى العموم ، ستضع الثورة السبتمبرية الخالدة حداً نهائياً بالنسبة لادب الزبيري ، في معالجته لقضيتي [التغريب] و « التجريب » حيث تختفي بالثورة ظاهرة التغريب ، تغريب الانسان العربي اليمني عن أرضه وامته وعالمه ، كما تصير الثورة ذاتها اضخم محاولة بالنسبة للزبيري وابناء جيله للتجريب المستمر في مجالات الابداع الشعبي والفردي ، ولعل

الزبيري قد ادرك . ذلك كله ، فراح يتناغم مع الواقع الجديد نفسه ، كتجربة حياتية لا تقل روعة عن التجربة الشعرية ، ولقد استشهد الشاعر وهو يؤدي واجبه الوطني في صنع نوع من « التصالح » ابان المجاهدة الكبرى في تحقيق المصير النهائي لانتصار الثورة السبتمبرية ، ومن المؤكد ، أن الشاعر الحق ، وهو دائماً انفع الناس لقومه ، كان وقتئذ يؤلف قصيدته المجيدة ، التي نظمها بدمه الزكي ، وكأنها [خطبة الحياة] .

ولكننا ـ على هذا النحو ـ قد اشرفنا على النهاية ، قبل أن نستشف حيز البداية الحقيقة ، حقاً ، فقد سرنا مع الشاعر خطوة خطوة في قصته مع الشعر ، ولم تبق لنا معه سوى خطوة اخيرة ، لكنها الخطوة الجبارة ، حيث نراه يصور خلاصة في نهاية رحلته مع الشعر ، نهاية تجربته مع الحكم الرهيب قائلاً :

[ولكننا ، وبعد العصارات الروحية من الشعر ، والمحاولات المخلصة الصادقة من التوجيه والاقناع لهذا الرجل [يعني الامام أحمد بن يحيى] لم نجد من بطولته المسرحية ، الا احلاماً خداعة ، تحولت إلى كابوس ، يخنق الانفاس ، ويشل الحياة :

وكم جاس شعري غاب ليل تحيط بي
مضرجة ادغاله ومسار به
وصور زهرا ، ربما كان زخرفا
على حية أو عين وحش تراقبه
وكم كان ذعري عندما اشرق الضحى
على وإذ فتشت ما انا حاطبه

وإذا اسفر الوجه الذي بت هائما

به فرمتني بالدواهي عواقبه

وماذا على من صور الشيء ظاهرا

اذا اختبأت ملء الطوايا مثالبه

ولكنه قد يقتل المرء نفسه

اذا اختار صلا في الظلام يداعبه

احق بناب الوحش من بات عنده

واحمق من ذي جنة من يصاحبه]

« الديوان : م. ن. ص ٩١ / ٩٢ »

ويفسر الشاعر الذي يطل امامنا كناقد يتأمل تجربة شاعر آخر ، يفسر الزبيري قصيدته فيبدأ في اختزال محاورها الرئيسية في بعدين وهما : البعد « التمثيلي » لانسان مخادع ، يقف على أحد طرفي المسرح ، كظل مدمر ، اما البعد الثاني ، فهو بعد الشاعر الذي يكتشف زيف مديحه فجأة ، ويربط الشاعر ـ المنسحب من فعله ، والمختفي خلف النص القائم ـ بين هذين البعدين برباط شفيف ، يبدو كطيف خيال صادر من الانسان الزائف .

ويبدو المشهد كله كنوع من « التغريب » ، ولكنه تغريب يجري امامنا في تماس مع خيوط الواقع ، هذا الواقع الذي يشرحه الشاعر بنفسه ، وهو دائم التحول إلى غرائب ، تشبه الكابوس الذي يخنق الانفاس ، ويشل الحياة ، وكأننا في حلم مفزع رهيب ، للواقع ذاته .

ويترك الشاعر الناقد هنا القارىء ، بعد ذلك لكي يجرب بنفسه

القراءة الشعرية على النهج نفسه ، وذلك بعد ما قدم له ـ دون ادنى تطفل منه ـ مفتاح القراءة المتينة للنص الشعري .

والحق أن التحليل الجزئي للصور الفنية هنا أو هناك ، لن يزيد عن بيان الدعائم الوجدانية للتفسير الفكري الذي قدمه الزبيري للبعدين الاساسيين لمحور القصيدة .

ومن المؤكد أن شعوراً عميقاً بالفزع سوف يمتلك القارىء منذ الوهلة الاولى لقراءة البيت الاول في هذه القصيدة ، وينبع هذا الشعور من استخدام الشاعر لصيغة الفعل [جاس] التي تجرنا بعنف لكي نسرع من خطواتنا لنتتبع أمراً ذا بال ، فنحن اذن امام بداية مشهد من مشاهد الجريمة .

ثم تأتي الكلمات التالية « غاب / ليل » [تحيط بي] و (مضرجة / ادغاله/مساربه) لتؤكد التوقعات التي اثارها الفعل [جاس]

وهكذا يشدنا الشاعر إلى ما يريد الذهاب إليه ، وذلك منذ الوهلة الاولى ، وهو بذلك يمسرح الحدث والشخصية المتفاعلة ، مع هذا الحدث في آن .

كما يظهر الشاعر ، خلف مسرحه ، تماما كالجوقة التي تهيكل المحاور الرئيسية للحدث الاساسي ، والتي تخطط للبعدين : الزماني والمكاني . لهذا الحدث الاساسي ، وهما هنا : [غاب / ليل] .

وبعد ما يوفق الشاعر في استهلاله على هذا النحو ، تتوالى في هذه القصيدة « الانسلاخية » اساساً ، المشاهد التغريبية ، في صور موحية دائماً بالصلة الحميمة بنقطة الهجوم الاولى ، مع محاولات شتى للتجاوز المستمر

لنقطة الانطلاق ذاتها ، وكأن الشاعر يعبر في ثنايا كل ذلك ، عن دواعي الضرورة التي أدت إلى انسلاخه من رحم العهد البائد .

وعلى هذا النحو تتوالد الصور الفنية هنا ، كما نرى في صورة الزهر الجميل التي يعبر بها الشاعر عن مهمته في فترات [جس النبض] كقلب العهد نفسه ، فتصير [الزهرة] وكأنها زخرف على هذه الاوجه والعيون المفزعة البشعة ، عيون الافاعي واوجه الوحوش ، ولكن سرعان ما ينكشف الغطاء فإذا عالم من الدواهي التي لا ترحم تقف أمام براءة الانسان الوديع المداعب .

وهكذا تنساب مشاعر الشاعر عبر قنوات من الوعي النامي ، في ختام القصيدة ، وهو انسياب ادراكي مغلف بنوع من السخرية المريرة تجاه تلك الحماقات التي تبدو وكأنها نوع من الضرورة ، التي كان لا مفر منها كضريبة محتومة دفعها الشاعر وبعض ابناء جيله من اجل ايجاد حل لالغاز وطلاسم هذه الغابة المظلمة التي احيط بها الشاعر وأهله .

(٦)

ويقودنا الشاعر بلطف بالغ الى مدينة حكمته ، فاتحا للقارىء ، عن طريق هذا الدليل النقدي الذي يقدمه ، كبقية ادلة الكتاب والمفكرين في عصرنا للقارىء الذكي ، بوابة شعره على مصراعيها ، فاذا بمصراع للمديح الجديد ، الذي يقتصر على تمجيد الأحرار والحرية ، وآخر للرثاء للظلال العالية للابطال انفسهم بعدما رحلوا .

ويصور الشاعر ، عبر دليله النقدي الذي ساقه في « قصتي مع الشعر » ، هؤلاء الأبطال المأساويين بكل معنى الكلمة ، بعدما حطموا

هذه « المقبرة الموحشة » أو السجن الكبير ، وهم ينشدون بلسان حالهم : الزبيري :

[خرجنا من السجن شم الأنوف
كما تخرج الأسد من غابها
نمر على شفرات السيوف
ونأتي المنية من بابها
وتأبى الحياة اذا دنست
بعسف الطغاة وإرهابها
ونحتقر الحادثات الكبار
اذا اعترضتنا بأتعابها
ونعلم ان القضا واقع
وأن الأمور بأسبابها
ستعلم امتنا اننا
ركبنا الخطوب حنانا بها
فإن نحن فزنا فيا طالما
تذل الصعاب لطلابها
وأن نلق حتفا فيا حبذا
المنايا تجيىء لخطابها
أنفنا الاقامة في أمة
تداس بأقدام اربابها
وسرنا لنفلت من خزيها
كراما، ونخلص من عابها

وكم حية تنطوي حولنا
فننسل من بين أنيابها]
« م . ن ص ٩٨ / ٩٩ »

ويمكننا من خلال المقارنة ، أو الموازنة العابرة ، بين ابيات كل من القصيدتين السابقتين ، تلمس معالم الوحدة : الفنية والنفسية في التجربة الشعرية للزبيري .

فالمعجم الشعري في كلتا القصيدتين معجم متقارب الدلالة الفردية ، والتركيبية ، كما نرى في الكلمات التالية : الغاب / المنيه / الحية / الناب / الخطوب .

ولكن القول بتقارب المعجم الشعري في كلتا القصيدتين ، لا يعني بحال تقارب المعنى في السياقين الشعريين ، حيث يبدو جلياً، منذ الوهلة الأولى ، مدى الاختلاف في السياق الفني النفسي في كل قصيدة ، وذلك من خلال قراءة البيت الأول في كل منهما .

فمطلع القصيدة الأولى ، يوحي بنوع ما من الركود ، والاستسلام ، لحالة الاستلاب ، المحيطة بتلابيب الشاعر في الليل البهيم ، بينما ترى العكس تماماً في مطلع القصيدة الثانية . وذلك منذ البيت الأول أيضاً ، حيث تتجلى للقارىء في سياق الاستهلال بعض شظايا الوضعية الاساسية المتحطمة ، والتي تنبثق منها بصورة تلقائية صورة « شم الانوف » وكأنها حرق وانتهاك صريحين ، للادغال المضرجة بدم الجريمة في استهلال القصيدة الأولى .

كما يمكننا تلمس التغير في الوضعية الرئيسية لكلتا القصيدتين الرائعتين حقاً، من خلال التأمل العميق لمراكز القوى في هاتين

القصيدتين ، حيث تسيطر قوى الـوحوش والافـاعي في القصيدة الأولى ، علـى القوى الادميـة ، البصيرة ، بينـما تسيطر القـوى الادمية عـلى القـوى البهيمية في القصيدة الثانية ، مثلما تنقلب من خلال التجسيد الفني للقـوى المعنوية للاحرار الى صورة الوحش الكاسر [الاسـد] في شجاعتـه ، وهو تحول موضوعي يسوق في طريقه في نهاية القصيدة الثـانية تحـولات اخرى، كان من ابرزها فقد الافـاعي في القصيدة الثـانية القـدرة على شـل حركـة هؤلاء الذين يمرون الان بسلام على شفرات السيوف.

وكما ظل الشاعر ـ في كلتا القصيدتين النموذجيتين لكل ديوان شعره ـ ينسل عبر الانياب ، ظل يتساءل بأسى عميق ، عن سر الأجل العجيب الذي جنبه مصيراً كمصير الشهداء ، ونراه يحاول الاجابة في حيرة بقوله :

[ربمـا لكي نستطيـع أن ننتصف لهم، أو نتمم رسـالتهم ونحيـا في سبيل الله، وسبيل الشعب الذي ماتوا من أجله، فنرثيـه لمصرعـه، ونبعثه من مرقده :

مـا كنت أحسب أني سـوف أرثيـه
وأن شـعـري الى الـدنـيـا سـنـعـيـه
وأنـني سـوف أبـقـى بـعـد نـكـبـتـه
حـيـا أمـزق روحـي في مـراثـيـه
فـإن سـلمـت فـإني قـد وهـبـت لـه
خـلاصـة الـعـمـر مـاضـيـه وآتـيـه
وكـنـت أحـرص، لـو أني أمـوت لـه
وحـدي فـداء ويـبـقـى كـل مـا فـيـه

لـكـنـه أجـل يـأتي لـموعـده
ما كـل مـن يـتـمـنـاه مـلاقـيـه
ولـيس لي بـعـده عـمـر وإن بـقـيـت
أنـفـاس روحـي تـفـديـه وتـرثـيـه
فـلست أسـكـن إلا في مـقـابـره
ولـست أقـتـات إلا مـن مـآسـيـه
ومـا أنـا مـنـه إلا زفـرة بـقـيـت
تهـيـم بـين رفـات مـن بـواقـيـه
«م. ن. ص ٩٥/٩٦».

وهكذا يفتح مصراعاً صرح ديوان الزبيري على غرضين شعبيين رئيسين كبيرين وهما: المديح والرثاء، وما يقابلهما من هجاء ساخر لاعداء الشعب، ووصف يتناغم على المستويين: الفردي والعام مع هذين الغرضين الشعريين الرئيسيين في ديوان الشاعر...

ومن المعروف أن حركة الشعر الحديث لم تتخلص من فكرة الأغراض الشعرية، ولكنها حولتها إلى منافذ أخر، تتفق وروح العصر، الذي لفظ الفخر الشخصي والهجاء الفظ، وأحل محلهما المديح الانساني أو القومي أو العقائدي والسخرية الهادفة والعميقة، حتى الوقوف على الاطلال، قد تحول كغرض جديد يدور حول الوقوف على أطلال تجربة روحية أو عاطفية ما، على نحو ما نرى في قصيدتي: ناجي: «الاطلال»، «العودة» وغيرهما:

وعلى كل حال سيواصل الزبيري «المديح» و«الهجاء» و«الرثاء» مقتصراً في كل ذلك على تلك «الظلال» العالية من أفراد شعبه وأمته، ممن واصلوا السير على شفرات السيوف، حتى تم لهم «الخروج» والانسلاخ من

العالم المدنس بالعسف والارهاب، والتغريب، على نحو ما نرى في «سجل» الزبيري الشعري، بصورة اعمق وأدق من كل السجلات الأخرى التاريخية وغير التاريخية.

١٤ - ويصور الزبيري في قصيدته الرائعة: «كفر وإيمان» موقفاً تغريبياً فريداً، تبدو الحياة اليمنية كلها من خلاله، بما فيها حياة الشاعر نفسه، وكأنها محض خيال، أو وهم كاذب، فرؤوس الناس - هنا والآن - على جثث الحيوانات، ورؤوس الحيوانات على جثث الناس، ويختفي الظل، الظل الانساني كله، في تجليات بؤس الواقع العربي في اليمن بالأربعينات على نحو قول الشاعر:

هي الشاة تتبع جزارها   وتنسى ببرسيمه ثارها
تباع وتشرى من الذابحين   وتجهل في البيع أسعارها
يجرجرها الحبل في عنقها   الذليل فتحسبه غارها
ترى مدية الذبح مصقولة   تضيء فتكبر أنوارها

(ديوان الزبيري، م.ن. ص ١٠٢)

ولم يأت هذا المشهد التغريبي بالطبع إلا بعد انفعال عنيف، كانت الآية القرآنية الكريمة حافزاً من حوافز تطويره... «ومن الناس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خير اطمأن به، وإن أصابته فتنة انقلب على وجهه».

وينتزع الشاعر نفسه من خلال هذه المقابلة الضدية بين كل من: الخير والفتنة، كما توحي الآية الكريمة، و«الكفر» و«الايمان»، كما يؤشر عنوان القصيدة، ليشق عصا الطاعة على العهد القائم البغيض، معلناً انتهاء فترة الهدنة معه.

كفرت بعزيمتي الصامدة	وقدسية الغضبة الحاقدة
وأنات قلبي تحت الخطوب	واحلامه الحية الصاعدة
وعمر شباب نذرت به	لشعبي وأهدافه الخالدة
وبالشهداء وأرواحهم	تراقبني من عل شاهدة
إذا أنا أيدت حكم الطغاة	وهادنتهم ساعة واحدة ،

(م. ن. ص ١٠١/١٠٢)

ومن خلال هذه المجاهدة العنيفة للنفس، يصعد الشاعر إلى مشارف الزمن التعيس، حيث اختلاط الرؤيا بين تنافر الاضداد، فالناس في بؤسهم يجهلون في مذبح الطغيان هويتهم الآدمية، ولكن ما أن تهدأ روح الشاعر بعد هذه المكابدة المريرة، حتى نراه ينطلق خارج الواقع القائم، باحثاً عن آفاق العهد الآتي، من خلال أشكاله الآدمية المحتملة، حيث يعود الواقع من جديد فيتراءى لنا في صورة تمرد خفي، يضع التجاوز نحو نوع من العقلانية الآدمية.

ويعبر الشاعر عن هذا الاستدراك الآدمي بقوله:

هي الشاة لكنني الآدمي	أكبر نفسي عن السائمة
تمرد قلبي على الظالمين	ودنياهم الفظة الغاشمة
وعشت مع الشعب في خطبه	المرير وآلامه الحاطمة
أثير كوامن أعماقه	وأوقظ عزته النائمة
وأغزو دياجير أغواره	فأشعلها بالرؤى الحالمة
وأطرد أشباح كابوسه	الرهيب وأهواله الجاثمة

(م. ن. ص ١٠٣)

ويمثل هذا التجاوز لروح القطيع نوعاً من أنواع السلب، أو بتعبير

أدق نوعاً من أنـواع سلب السلب بالمعنى الـذهني الخالص، كـما يمثـل في الوقت ذاته نوعاً من (الاغتراب) بالمعنى البلاغي أو الجمالي الخـالص، وفي كلا الموقفين: الفكري والجمالي، أو في توحـدها العـام، تتحصن الروح، الآدمية ضد السقوط فالذوبان في روح القطيع في مهادنة الواقع.

ويعلن النص الشعري على هذا النحو بـداية تمـرد الشاعـر الفكري والـوجداني لا عـلى مجرد مجتمعـه المتخلف والبائس فحسب، بـل على كـل دنياه الفظة الغـاشمة، وذلـك من خلال تـطور صور الاغتـراب والسلب، والتجاوز للواقع القائم من وجود خارجي مشوش ومن وجدان داخلي أشد قتامة بما يحتمل في الجوف الانساني من دياجير وأشباح.

وعلى هذا المنوال ينسج الشاعر خيـوط الموقف الانسـاني المغترب من خلال جدلية العلاقـة بين الـواقع والـوعي الجمالي، الـذي يشتعل امـامنا ـ وبصورة لا تخلو أحيانا من المباشرة والتقريـرية ـ هـذه الأغوار المـوغلة في العتمة بأطياف من الرؤى الحالمة.

ويحـاول الشاعـر في صيـاغتـه لقضيـة التغـريب، التجـريب لبعض الـوسائـل التعبيريـة الجديـرة بالتـأمل النقـدي بدءاً من المقـابلة في عنـوان القصيدة: «كفر/ ايمان» ومروراً بما استعان به من دلالة التضمـين في صدر القصيدة من الآية القرآنية الكريمة (الثبات/ والتحول) (القصـد/ الفتنة)، الأمر الذي جعلها (العنْوان والتضمين) كعلامـة يضبط بها المتلقي وذلـك ضمن عـلامات كثيـرة أخرى (المقـاطع/ الايقـاع/ القافيـة) ـ خطواتـه في القراءة الشعرية.

ويبذل الشاعر جهداً عنيفاً للمحافـظة على الـوحدة العضـوية لهـذه

القصيدة الطويلة، وذلك من خلال الترابط الحميم بين السياقين المعنوي واللفظي وهما في الحقيقة سياق وجودي ومعرفي واحد.

ويتضح لنا ذلك جلياً من خلال التأمل العابر في بعض مطالع المقطع، وذلك على نحو ما ترى من المراوحة بين السياق اللغوي لكل من الجملتين الاسميتين بالمقطعين الثالث والرابع حيث نجد في الأولى قوله:

«هي الشاة تتبع جزارها»... تتابعاً اخبارياً في الصيغة الحالية من خلال الجملة الفعلية «تتبع جزارها»، ولكننا نراه يستعيد الحالة ذاتها في مطلع المقطع الرابع من خلال سياق الجملة الاسمية نفسها، ولكن من خلال تتابع اخباري يخضع لمقتضى الحالية ضمن اطار الجملة الاسمية:

« هي الشاة لكنني الآدمي»..

ويرتبط هذا السياق اللغوي الأخير بتغير وجداني ملموس، يؤشر الى حالة وعي الذات في ملمحها الانساني الثبوتي المطلق، بينما يدل سياق الجملة الفعلية في مطلع المقطع السابق، على الوضعية البشرية الطارئة، وهي وضعية تغريبية في مجملها وملتحمة بفعل يدل على مرحلة من مراحل اللاوعي، او الغياب الطارىء لوعي الذات.

«هذ الشاة تتبع جزارها.. وتنسى بـ...

بينما نجد الصيغة الاسمية في مطلع المقطع الثالث، تؤكد حالة الوعي الانساني في نطاقه النفسي الثبوتي أو اللانهائي وهي حالة ملتصقة بفعل تفاضلي تقويمي، يدل على مرحلة عالية من مراحل التمييز، الذي يعني الفصل بين الشيئية الاغترابية وبين الذات الواعية أساساً، وبين جهة النية عرضاً، وهي هنا جهة السائمة...

هي الشاة لكنني الآدمي   أكبر نفسي عن السائمة»

ويدعم الشاعر صياغته الشعرية لقضية التغريب، بتجليات شتى لملامح يقظة الذات الانسانية الفاعلة وذلك من خلال الصيغ اللغوية المتباينة، في الفاظها والمتقاربة في دلالاتها، حيث تلتحم الاداة «لكن» بذات الشاعر كبؤرة للادراك الذهني الخالص مع كلمة «الآدمي» كمركز كوني ومعرفي في آن، كما يستكمل الشاعر هذا المحور المعرفي المستعاد من خلال جزئيات متحركة كذرات الوجود، في تكوين ديناميكي، يعطي لهذه الذرات دفعة شعورية اكثر امتداداً وذلك من خلال عبارته التي تكون مجمل الشطر الثاني من هذا البيت: «أكبر نفسي عن السائمة»، وهي عبارة تماوج مع قرار النهاية في المقطع السابق حيث عالم الحيوان الذي ترى فيه الشاة على هذا النحو الغافل الذليل:

«ترى مدية الذبح مصقولة   تضيء فتكبر أنوارها»

وهكذا تبدو لنا وحدة النسيج الشعري في الصياغة الشعرية لهذه القصيدة التي تصور في الاساس موقفاً تغريبياً من خلال المقابلة بين عالمين، عالم الشاة وهي ترعى في برسيم جزارها ببراءة نادرة، وفي سخرية نادرة أيضاً، ناسية او متناسية لوضعيتها المهانة الذليلة، أما العالم الثاني، وهو عالم الشاعر في الاصل، عالم الذات الانسانية على الاطلاق، فهو عالم مسلح بالتمييز، أو بالانفصال والاغتراب عن العالم الأول.

وعلى الرغم من التنوع في القوافي في هذه القصيدة إلا أن ثمة تناغماً خفياً يربط بينها كافة، وهو تناغم يفرضه في الاساس المعنى، بحيث تظل المعاني المعبرة عن الماضي وأشباحه يشدها على مدار القصيدة قواف

واحدة، وهي قواف في العادة ذات طابع لين، توحي بالاستغراق والتأمل لعالم «هولامي»، كعالم الاشباح ذاته.

بينما نجد المقاطع التي تعبر عن عالم اليقظة والادراك، الآدمي تشدها قواف مغلقة ترسب في النفس احساساً عميقاً بالاصرار والتشبث العنيدين نحو التجاوز لعالم أفضل، ويستعين الشاعر بهذه القوافي الصلبة وسط القصيدة، عندما تصل النفس ذروة هيجانها، موحداً قوافي كل شطر في مقطع قصير يبدو كبؤرة عميقة للايقاع الاساسي ككل القصيدة ويبدأ الشاعر هذه البؤرة الايقاعية بالقسم على هذا النحو:

وأقسم بالله خير القسم	وما صنته من كريم الشيم
وما خبأت مهجتي من همم	وما حملته يدي من قلم
وما هزني من إباء ودم	وما اجتاحني من عميق الألم
وما اكتسحت عزمتي من قمم	لارمي بقلبي في المزدحم
وامحو عن الشعب عار الصنم	واجعله عبرة للأمم»

(«الزبيري: م.ن. ص ١٠٤/١٠٥)

١٥ ـ ولكن تطور البناء الفني لقصيدة الزبيري «كفر وايمان»، يجد قضية التغريب تجسيداً فنياً عبر محاورها الكلية، تلك المحاور التي تلف في جوفها العديد من الصور الجزئية المعبرة عن المفارقة التي يعيشها الشاعر كذات واعية تعاني من جمود الواقع، الأمر الذي يدفع الشاعر دفعا نحو التجاوز لحدود الرؤية الرومانسية التي سادت الشعر العربي الحديث ولا سيما في شعر الشابي في فترة ما من فترات تطوره الشعري (راجع لنا « حول وحدة الثقافة: صحيفة الميثاق اليمنية ص ٦. ع ١٠٥) ـ حيث يستمر الزبيري وهو «الكلاسيكي الجديد» محتضناً لاطلال ارضه، قابضاً حتى بذرات غبار ترابه المقدس، وهي نزعة جذرية تنفي صلة الشاعر بأي

منحى من مناحي النزعة الليبرالية كما نعرفها في سياق الفكر الغربي أو في سياق العربي الحديث.

وعلى هذا النحو يجسد الزبيري مشاعره تجاه شعبه:

وآمنت بالشعب حتى وقد	رآه الورى جثة هامدة
تداعى حواليه أعداؤه	ليقتسموه على المائدة
فهذا بشلو شهيد يعيث	وذاك يساوم في الفائدة
وذا لليتامى يهز السياط	لتعبث بالجثث الراقدة
وكم من وليد حذار الحمام	رأى نفسه صافعا والده

(الزبيري ديوانه ص ١٠٦)

وليس في كل ذلك أي تهويل رومانسي كاذب، بل هو الواقع ذاته، حيث ينحت الشاعر الواقع نحتاً كلاسيكياً جديداً، الأمر الذي يجعل من هذا المشهد بصفة خاصة، صورة حية، تبدو كتمثال للنحاتين الكبار في عصر النهضة الأوروبية، وما ينقصه سوى النطق الحقيقي، ويكاد الشاعر يصرخ في الكلمات بأن تنطق، على نحو ما ترى في تهميشه النثري المدوي بصرخة الألم، وهو يقرر واقع الصورة الأدبية فيقول:

«كان يؤتي أحيانا باليتامى الذين ذبح آباؤهم فيرغمهم الجلادون على البصق في وجوه آبائهم، وهم جثث مطروحة على الأرض، وأحياناً يرغمونهم على أن يدوسوا هذه الجثث، ولو اجتمع شعراء الدنيا، لكي يصوروا مشاعر الطفل التعس، وهو يكلف بممارسة هذه الوحشية، لما استطاعوا إلى ذلك سبيلا».

(م.ن.هـ. ص ١٠٧)

ويصل الشاعر في المقاطع الثلاثة التي يختتم بها قصيدته هذه إلى أعلى مدارج مصعده الشعري الجبار، حيث نرى معالم الفداء الروحي من

خلال هذه المهزلة اليمنية المعاصرة، وهو فداء يطهر النفس من خلال التسامي العميق لشاعر يريد إعادة التوازن المفقود في عالمه التعيس، وينساب النغم على هذا القرار العظيم:

هو الشعب حق مشيئاته	صواب ورشد خطيئاته
له نبضنا وأحاسيسنا	فما نحن إلا نباتاته
له دمنا وله دمعنا	يغذى عليه ويقتاته
يحطم بالموت زهر الحياة	منا لتصلب شوكاته
ويقصف عمر الحمام الوديع	لتحيا وتكبر حياته
ولكنه في المجال البعيد	تعلو على الظلم راياته
وتقتلع الشر خيراته	وتبتلع الكل غاياته]

(الزبيري م. ن. ص ١٠٨/١٠٩)

وهكذا يناسب النغم الكوني للوجود البشري في وجدان الشاعر فإذا الكل في واحد، وإذا الواحد للكل، كما يبدو لنا عنف هذا النغم الجميل، فيما ينثره هنا وهناك، ، من خيوط المد والاستدارة، التي تطوق نشاز الكون والحياة، ويبقى في المجال البعيد النغم العذب الشجي النقي، دائم الاستمرار، مثلما يبقى صاحبه بعد تجربة عذاب انساني، دائم الطهر والنقاء على نحو ما نرى في قوله:

[وكم جاهل لحقوق الوطن	يريد على كل خطو ثمن
إذا وخزت رجله شوكة	تقاضى جزاء عليها ومن
فإن لم يحقق هواه النضال	ثار على شعبه واضطغن
وراح يلوث طهر الكفاح	ويبدي العيوب ويذكي الفتن]

(م. ن. ص ١٠٩)

وتهدأ النفس في ختام الرحلة الروحية الجبارة، من خلال سخرية بريئة ترثي المصير النهائي للوضع اللابشري، وتناسب نغمة النهاية في تلاحم خفي مع بداية القصيدة، حيث تنتصر العزيمة الجبارة في نهاية المطاف ساخرة بكل شظايا الماضي البغيض، وذلك من خلال تعاطف وحب انسانيين لمدارج التجربة القاسية التي سلكت العديد من المنحنيات التغريبية لذات الفنان الواعية بمسارب وتجارب الاطار الحضاري الذي احتواه في الاربعينات من عصرنا.

(٧)

الزبيري والصياغة الشعرية للمشكلة :

١٦ ـ يبدو للدارس ان ديوان الزبيري قد رتبت قصائده بعناية فائقة وربما يعود ذلك الى طبيعة التطورات السياسية من ناحية وإلى طبيعة نظرة الشاعر لمراحل نمو شعره من الناحيتين الوجدانية والفنية ، من ناحية أخرى ، ولا يخفى ما لهذا الترتيب من أهمية بالغة بالنسبة لكل من المبدع والمتلقي على حد سواء ، نسوق ذلك بناء على ما توقفنا عنده من شعر الزبيري حول قضيتي التغريب والتجريب ، حيث يورد الشاعر في ديوانه بعد قصيدته (كفر وايمان) مباشرة قصيدته (بوادر ثورة) فهل كانت المناسبة التاريخية والتي يوضحها الشاعر بنفسه قائلاً (من وحي انتفاضة خولان القبيلة اليمنية الباسلة) (من ن ص ١١١) هي التي املت وجود هذه القصيدة في هذا الحيز من ترتيب الديوان ام انها طبيعة الرد أو الاستجابة الشاعرية على المحتوى الضمني للقصيدة السابقة عليها مباشرة .

لا نستطيع الجزم بشيء ولكن سواء أكان ذلك الترتيب من باب الضرورة الشعرية ام كان من باب الضرورة التاريخية البحتة ، فإن قصيدة

الزبيري (بوادر ثورة) تعبر بطريقة صريحة عن مشاعر الغضب الجماعي الحاسم وهو امر جديد ينضاف الى المشاعر الثائرة للشاعر في القصيدة السابقة (كفر وايمان) ويعلن الشاعر في قصيدته (بوادر ثورة) عن بداية موقف جديد للشعب كله من حكم الطاغي المستبد وذلك على نحو قوله : -

الملايين العطاش المشرئبة
بدأت تقتلع الطاغي وصحبه
سامها الحرمان دهراً لا يرى
الغيث الا غيثه والسحب سحبه
لم تنل جرعة ماء دون ان
تتقاضاه بحرب او بغضبه
ظمئت في قيده وهي ترى
اكله من دمها الغالي وشربه

(ديوان الزبيري م . س . ص ١١١)

ولكننا نرى الشاعر في قصيدته (لا تحرقونا بناركم) يجرب معالجة موضوعه الشعري « بالاغتراب » والنابع اساساً من موقف بعض الجماهير من كل من قيادتي : الامام والاحرار لمسيرة الشعب . .

ولا شك أن موقف البعض من هذه الجماهير يمثل استثناء تاريخياً إذا ما قورن بوعي الشعب الذي مجده الزبيري فيما سبق من قصيدته (كفر وايمان) وعلى العموم فان الزبيري يتحدث هنا عما يسمى بعبيد السلطة من الجماهير ، لا الجماهير ذاتها . .

ويتمثل هذا التجريب الشعري عند الزبيري في قصيدة (لا تحرقونا

بنـــاركم) في ظـاهـــرة (التقمص) (Identification) وهي ظـاهـــرة فنيـة ونفسـانية في آن ، تسـاعـد الشـاعـر على تكثيف الصـورة الفنيـة العـامـة للقصيدة ، حيث ينصهر المحتوى الضمني للصورة الشعرية من خلال هذا التقمص الذي يبني بعلاقات التماس دعـائم الشعور بـالتغريب القـائم في جوف المحتوى الضمني للواقع . .

وعنوان هذه القصيدة كما يصرح الشاعر في مقدمتهـا النثريـة (شعار من شعارات العبيد ، كانوا يطاردون به الاحـرار ، ويحاولـون ابعادهم عن المجتمـع اليمني في عدن ابـان ظهـور الحـركـة الـوطنيـة هنـاك (م.ن.ص ١١٣) . .

وينتقـل الشاعـر من الشعار المجـرد الى التشخيص الحسي لـه بمعنى التحول من (المفاهيم) إلى الصور الفنية عبر ظاهـرة التوحيـد أو التقمص الوجداني فيقول بلسان الآخر الجمعي : ـ

دعـونـا ولا تـقـربـوا جـمـعـنـا
ولا تحـرقـونـا بـنـيـرانـكـم
رضـيـنـا بـأنـا عـبـيـد الامـام
وانـا كـما شـاء عـمـى وصـم
نـكـبـل اقـدامـنـا بـالـقـيـود
ونـعـقـل افـواهـنـا بـالـلجـم
ونـفـرش مـضـجـعـنـا بـالـغـبـاء
ونـقـنـع مـن عـيـشـنـا بـالحـلم

فـمـاذا عـلـيـنـا لـو انـا نـعـيش
اعـمـارنـا في الـدجـى المـدلهـم

الزبيري ، م ن ص ١١٣/١١٤

ويدفع هـذا الذعـر الرهيب من نيـران الاحرار ووعيهم بمـوقفهم ، عبيد الإمام إلى السكينة شبه الغريزية لعالم مظلم ، وهو عـالم كما يبـدو من خلال السياق الشعري السالف ، مكبل الحركـة تمامـاً ، سواء أكـانت هي الحركة الخارجية الطبيعية ، حركة الأجسام أم الحركة الداخلية الإنسانية ، حركة النفـوس والادراك ومن أجل كـل ذلك تغشى الـظلمات هـذا العالم بمحوريه : الظاهري والباطني ، حيث يفيد الفعـل (رضينا) تقبـلاً داخلياً لعالم العمى والصمم بينما يفيد الفعل (نفرش) بمفعوله (مضجعنا) هناءة نادرة بالتصلب المستمر في عالم الغباء .

ومن خـلال التقمص ذاته يبث الشـاعر انفـاس الوحـدة العضـويـة لقصيدته حيث نـراه يرجـع بالصـورة الفنية إلى مـوقف مضاد من محتـواها الضمني السـابق كـاشفـاً في الـوقت نفســه عن حـوافـز المـوقف ومعـالم عـرضيته . . وهـو امر يغـير كثيراً من طبيعـة حركـة الصور الشعـرية ومن معالمها في آن . وذلـك حيث تتكاثـر امامنـا في هذا المقـطع الثاني من تلك القصيدة صور متبـاينة تمـاماً عن الصـور التي تقمصها وجـدان الشاعـر في المقـطع الأول وكأنـه يمنح العبيـد في هذا الحيـز فرصـة التعبير عن أسبـاب موقفهم ، وهو بذلك يفترض أولاً بأن يمنح لهم فرصة الحياة وبالتالي فرصة الـوعي الأمـر الـذي يجعـل هـذا المشهـد يجـري في سيـاق من « شعــاع الشموس » و« ضياء القمر » وهو سياق مضاد تماماً للموقف الثبوتي المـظلم في قوله السابق حول المضجع المفروش بالغباء . .

ويفترض الشاعر ثانياً تمشياً مع موقفه التجريبي في ابداع القصيدة وهو موقف قائم كما رأينا ـ على كفرة التقمص الوجداني أن يحافظ على هذا التشكيل المركب بين كل من المحتويين الداخلي والخارجي حيث نراه يبحث جاداً عن الحقيقة من خلال الزيف ، وكأنه يشرح الوهم العام تشريحاً فنياً وهو في كل ذلك يكثف من الصورة الفنية الكلية للقصيدة على نحو ما ترى من قوله على لسان الذين يتأملون العالم من مضجع الغباء ذاته .

وهبنا الحياة لأوثاننا
ونبض القلوب ونور البصر
فما نبتغي في شعاع الشموس
وما نرتجي في ضياء القمر
وفي الحشرات لنا اسوة
تزهدنا في حياة البشر
وفي عالم الدود عيش هنيء
هبطنا إلى مستواه الاغر
ولو نستطيع النزول البعيد
نزلنا مستويات الحجر

م . ن ص ١١٤/١١٥

ومن الواضح أن ثمة مسافة معنوية بين استعمال الشاعر لكل من الفعلين (رضينا) بالمقطع الأول في وقله (رضينا بأنا عبيد الإمام) وبين صيغة الفعل (وهبنا) بالمقطع الثاني في قوله (وهبنا الحياة لاوثاننا) ففي صيغة (رضينا) معالم القناعة الداخلية الكامنة في حالة السكون وهي تشبه حالة الوجود بالقوة الغفلة وهي الحالة التي تدعمها دلالة الشطر الثاني من البيت نفسه و(وإنا كما شاء عمي وصم) . .

بينما تؤشر صيغة الفعل (وهبنا) في قوله بالمقطع الثاني (وهبنا الحياة لا وثاننا) معالم القناعة التي تترجم عن حركتها الخارجية في الوجود الظاهري وهي تشبه حالة الوجود بالفعل الايجابي ، وهي الحالة التي تدعمها دلالة المعنى في البيت كله حيث حركية الحياة الداخلية (نبض القلوب) كما تدعمها حركية الحياة الخارجية (نور البصر) . .

وهبنا الحياة لأوثاننا
ونبض القلوب ونور البصر

ويقود هذا التجريب المركب في الصورة الشعرية الشاعر من خلال طريقة التقمص الوجداني للمشاعر الجمعية إلى البحث عن الحوافز الضمنية لعملية الانتقال في الوضعية العامة للصور الشعرية ، وهو امر يتضح لنا جلياً في استخدام الشاعر لصيغة الاستفهام في سياق النفي للرغبة والرجاء في كل من شعاع الشمس أو ضياء القمر . .

ويوثق الشاعر هذا الوجدان الجمعي المتصلب بصورة شعرية تمثل شدة المشابهة ولا غرو في أن يستخدم الشاعر هنا كلمة (أسوة) تعبيراً عن بعض دوافع الموقف الشعوري ويمكن التحقق من تلك العلاقات التحاسية ذات البرهان الوجداني بمعاودة قراءة النص الواقع بين صيغة الاستفهام التهكمي وبين الصورة الشديدة الوضوح لعالم الحشرات وعالم الدود ذوي العيش المتسم بالهناءة النادرة . .

ويستمر الوعي الجمعي في نكوصه فيتقلص حتى يصل إلى مستويات الحجر الصلد . .

إن هذا الانتقال من مفاهيم الجماعة الغافلة إلى الصورة الفنية الحسية المتمثلة في عالم الحشرات والدود يمثل جزءاً من الحوافز العامة لحركة

القصيدة وعلى الرغم من شدة وضوح تلك الصور فإنها لم تثر أي نوع من أنواع التقزز أو النفور النفسي ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى قدرة الشاعر على التشكيل الفني القائم على التركيب بين العالمين الداخلي والخارجي من خلال تقنية التقمص . .

١٧ ـ وينتقل الشاعر في الجزء الأخير من هذه القصيدة إلى تجسيد فكرته الضمنية المقابلة وهي فكرة الثورة وذلك من خلال صياغته الشعرية للعناصر التي تعبر عن تلك الإرادة والطرق التي تحول دون تحقيقها . .

(تريدون ، ويحكمو ، ان نثور
وما نحن إلا كدود القبور

نعيش على جثث الهالكين
امثالكم من هواة الشرور

نمص دماء مغاويركم
ونسخر من ويلها والثبور

نعشعش في هامة عششت
بها قبلنا كبرياء الغرور

سنرقب مصرع ابطالكم
طويلا وانا لشعب صبور

(م . ن ص ١١٥)

وتفيد الجملة الفعلية (تريدون) بما اعترضها من يقظة حالمة

بالترحم والتوجع الساخرين وبما تبعها ايضاً من رغبة الثورة في صيغتها الفعلية الحالية والمستقبلية ، يفيد هذا السياق الشعري كله بياناً واضحاً يخلص القصيدة نوعاً ما من تشكيلها المركب من خلال التقمص بين الوجودين أو الوجدانين الداخلي والخارجي معاً ويتمثل هذا الانفصال من المزج السابق وفي التعاقب الحميم بين سياق الجملة الفعلية في الشطر الأول وسياق الجملة الأسمية في الشطر الثاني من البيت الأول في هذا الجزء الأخير . .

(تريدون ويحكمو أن نثور
وما نحن إلا كدود القبور

وتضيف النعوت الكثيرة هنا تحديداً للعناصر المختلفة لتلك الارادة المكبلة فعالم الدود غير المحدد في المقطع السابق يحدد هنا بدود القبور وبتعاقبه الحميم على (جثث الهالكين) كما تتحول علاقة العبيد في المقطع السالف بعالم الحشرات من علاقة (الأسوة) الى علاقة جديدة اشد وضوحاً في تمثيلها لموقف هؤلاء العبيد بمنقذيهم من الاحرار ، حيث تتحول علاقة (الأسوة) الى علاقة (الامثولة) . . . نعيش على جثث الهالكين امثالكم من هواة الشرور .

ومن المؤكد أن هذا التحويل أو هذا الابدال (Remplacement) والمرتكز على ديناميكية تحقيق الارادة بصورة ارتدادية يولد هذه التفريعات بالمعنى الجمالي ، وتلك التفريغات بالمعنى الذاتي النفساني للحوادث غير المتوقعة التي تعبر عنها نهاية القصيدة على نحو قوله :

(نمص دماء مغاويركم
ونسخر من ويلها والشبور)

الخ . . .

كما يعبر الشاعر من خلال هذه الابدالات المختلفة عن معنى اللا

جدوى من مراقبة اولئك الذين وهبوا حياتهم لاوثانهم وذلك من خلال قوله :

(سنرقب مصرع ابطالكم
طويلا وانا لشعب صبور)

وهكذا يصور الزبيري بطريقة واضحة ومكثفة في آن ، وذلك من خلال تقنية التقمص الوجداني لموضوع قصيدته ، قصة النزاع بين العقل اليقظ الواعي بصيرورة الواقع وبين لون من الوان العقول الغفلة في لحظة من لحظات تيبسها وتصلبها الهابطين لدرجة التحجر وهي قصة جديرة بعالم الشعر . .

ولعلنا نجد في تحليلنا لهذه القصيدة بالذات ما يفسر بعض جوانب مفهوم (التجريب) في علاقته الحميمة بمفهوم (التغريب) كما نأمل أن يكون تحليلنا السابق لقصيدة الزبيري (كفر وايمان) قد القى بعض الضوء على مفهوم (التغريب) في علاقته الحميمة كذلك بمفهوم التجريب في ادبنا العربي اليمني المعاصر . .

(٨)

١٨ - وما إن نصل إلى قصيدة الزبيري « نكسة الثورة اليمنية » والتي عبر فيها عن الموقف العام بعد ثورة ١٩٤٨ م حتى نجد أنفسنا أمام العديد من المشاكل النقدية التي تتصل من قريب أو من بعيد بالطريقة الفنية العامة في صياغة الشاعر لقضيتي التغريب والتجريب معاً . .

والقضية النقدية الأولى التي تطرحها هذه للقصيدة بالذات هي

قضية تصوير الشاعر للبيئة اليمنية ، ومدى ما حققه في ذلك الموضوع من درجات الوضوح أو الغموض في مجمل شعره « راجع حول هذا الموضوع : رحلة في الشعر اليمني ، ص ١١٤ ، ص ١٤٠ - ١٤١ ، ط ١٩٨٢ ، والأبعاد الموضوعية والفنية ط ١٩٧٤ ص ١٧٩ ، ١٩٥ ، وص ١٣ - ١٨ من مقدمة ديوان الزبيري » . .

ولقد تناولنا في جزء سابق من هذه الدراسة ، بعض الجوانب النظرية لعلاقة الشعر بحضارة عصره وذلك من خلال رؤية الزبيري لأبعاد هذه المشكلة إبان حديثه عن مدى ترجمة معاني الشعر بين اللغات المختلفة . .

ولقد حاولنا الموازنة بين رؤية الزبيري هذه ، وبين حركة النقد الأدبي : قديماً وحديثاً تجاه المشكلة ذاتها . .

وسنعود مرة أخرى لمعالجة تفصيلية لهذه المشكلة وذلك لأمرين :

أما أولاً : فلأن القصيدة التي تقف أمامنا الآن : (نكسة) . .

قد فتحت باب النقاش حول مدى صلة شعر الزبيري ببيئته (را : رحلة ، ص ١٤٢) . .

وأما ثانياً : فلأجل الصلة الحميمة التي تربط بين كل من موضوع « صورة » البيئة في شعر الزبيري وقضيتي : التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر باليمن . .

ولكننا نود أن نقف قليلاً أمام مشكلة نقدية أخرى ، قبل التعرض لصورة (البيئة) في شعر الزبيري . لأنها تعد - في رأينا - قريبة الصلة

بـالمشكلة الأولى ونعني بها مشكلة (المقـدمـات) النثـريـة التي يصـدر بهـا الشاعر بعض قصائده . .

وأعتقد أن هاتين المشكلتين ، مشكلة تصوير البيئة ومشكلة توضيف المقدمات النثرية تنبعـان من طبيعة واحـدة ، وهي طبيعة شخصيـة الشاعـر المبدع الذي يخاطب عدة (أجيال) في وقت واحد وفي (بيئات) مختلفة في آن معاً . .

١٩ : وإذا تـأملنا قصيـدة الزبيـري : « نكبة الثـورة اليمنية » والتي أثار نظمها حادث جديد وهام وهو كـما يقول الشـاعر في مقـدمتها النثـرية [انبعاث روح الطغيان بعد مصرع الطاغية ، وتحول الجماهير إلى وحـوش تفترس منقذيها] « الزبيري ، م . ن . ص ١١٦ » . .

ومن المؤكد أن هذا العنـوان « نكسة الثـورة اليمنية » يجعلنـا نتوقف أمامه بالتأمل ولاسيما أن هـذا العنوان قـد وجد بصـورة تعبيريـة مختلفة في مـوضع آخـر ، حيث اطلق على هـذه المقطوعـة اسم « مصرع الـدستور » (را : رحلة الشعر اليمني م . ن . ص ١٤٢) . .

وعـلى كل حـال فإن العنـوان الأول أقرب إلى روح الاطـراد المعرفي والمهني الذي بدأ الزبيري ينخرط فيه بقوة بعد نكبة ثورة ١٩٤٨ ، وذلـك عندما اتخذ من العمل الاعلامي بالصحف منبـراً جديـداً في تعليم الشعب وتثقيفـه ، منسجماً في ذلـك مع روح العصـر وإطـار البيئـة الثقـافيـة بعـد منتصف الأربعينات من عصرنا . .

والأمر الثاني الذي يثير التأمل في هـذه الفقرة النثـرية للقصيـدة وهو نعت الـزبيري لهـا بالمقـطوعة لا بـالقصيدة حيث نـراه يقول [تصـور هذه

المقطوعة دهشة الاحرار المثاليين عندما فجعوا بانبعاث روح الطغيان بعد مصرع الطاغية . . .] . .

الزبيري : (م.ن. ص ١١٦) . .

ومن المعروف عند العروضيين العرب بمصطلحاتهم التي لا تنتهي عند حد أن « البيت » من الشعر هو الكلام التام الذي يتألف من أجزاء وينتهي بقافية ويسمى البيت الواحد « مفرداً ويتيماً » ويسمى البيتان « نتفة » ، وتسمى الثلاثة إلى الستة « قطعة » ، وتسمى السبعة فصاعداً « قصيدة » وتتكون منظومة الزبيري هذه من مقطعين مختلفين في القافية ، ويشتمل كل مقطع على ستة أبيات وبذلك يصح في عرف العروضيين اطلاق اسم « المقطوعة » على كل من المقطعين . .

ولكن ماذا نسمي مجموع المقطعين ؟ هل هما مقطوعة أم قصيدة ؟ لقد اطلق الشاعر نفسه صفة المقطوعة على المقطعين معاً ، ولكن ـ وهذا هو الأهم ـ هل يعني هذا الاطلاق أن الشاعر قد بدأ يتوجه في هذه المقدمة النثرية وجهة أخرى تفترض افتراضاً نفسانياً قيام المضمون الضمني الذي يغير كما تغير العنوان تحت هذا التوجيه ذاته ، صوب قارىء جديد تهفو نفسه إلى استخدام لغة العصر ، لغة تتحرر من قيد المصطلحات العتيقة التي أصبحت في أغلبها بلا معنى ، والتي ينفرد علم العروض بكم هائم منها . تصور الظاهرة الصوتية بمصطلح مقلوب الدلالة على نحو ما ترى في الأسباب الخفيفة والثقيلة وغيرها من أسماء البحور . .

على أن نعت هذه القصيدة من قبل مبدعها بالمقطوعة ، ما يوجه القارىء نحو جو نفساني يثير الشعور بالضيق بقدر ما ينير الشعور بالدهشة . .

٢٠ ـ للمقدمات النثرية في قصائد الزبيري اذن وظيفة ثانوية ، ولكنها وظيفة ضرورية ويحكمها نسق ذهني خاص سنحاول توضيحه بعد حين بعدما نخلص من بيان هذه الوظيفة الثانوية والضرورية في آن معاً لهذه الفقرات النثرية من مقدمة الشاعر لقصائده . .

هذه الفقرات النثرية تنبع من ينابيع الذكرى اللاحقة لنظم القصيدة بما تضيفه هذه الذكرى من لمسات واعية قد تكون غائبة في الطبقات السفلى لذهن الشاعر لحظة الاشراق الفني وإذا كانت هذه الفقرات النثرية تنبع من الذاكرة اليقظة ، فإن أبيات القصيدة لا تصور إلا من مخيلة الشاعر التي تبني علاقات القصيدة بطريقة خفية ، فتحول البيئة المرئية إلى بيئة مرئية جديدة وتشكل الزمان والمكان وفق نسق من العلاقات الجمالية (البيانية) التي تختزل العديد من تلك العلاقات في صور من (المطابقة) بين اللفظ ومعناه بحسب الاطراد والعرف ، أو في صور تخيلية تعتمد المشابهة التصريحية أو المكنية ، أو في صور مجازية مع القرينة التي تحدد الابعاد المكانية والزمانية والغائية والكمية من التعبير الشعري . . [حول الطبيعة الابيستيمولوجية للعلاقات البيانية خاصة والجمالية عامة راجع تمام حسان الأصول ط ١٩٨٢ ص ٣٦٦ / ٣٦٨ . وقارن : الطراز : يحيى بن حمزة ط ١٩٨٢ ص ٤٠ ـ ٦٦] . .

وسنقف عند مشكلة « ترئية » Visalisation المكان والزمان أو البيئة بوجه عام وذلك عندما نناقش مشكلة العلاقة بين الدلالة الفكرية والتحقيق في الصورة الشعرية في شعر الزبيري من خلال فكرة العرف المطرد لروح العصر . .

ولنعد الآن إلى موضوع دور الذكرى في توظيف الزبيري لفقراته

النثرية المتفاوتة في الحجم والمغزى بين كل قصيدة وأخرى . .

ويمكننا التمييز بين ثلاثة ألوان من الطرف التي يجربها الزبيري في إضاءة قصائده من خلال هذه الفقرات النثرية التي يصدر بها بعض قصائده إن لم يكن أغلبها كما يمكن للقارىء أن يتبين عدة حوافز تمكن خلف الاطار العام لهذه المقدمات والتي تقف أمامنا ، كما تقف عتبات المنزل في مدخله الرئيسي . .

وتتفاوت المساحة بين هذه العتبات الشعرية وبحكم هذا التفاوت بعض الحوافز البسيطة أو المعقدة التي أملت على الشاعر نظم القصيدة على هذا النحو دون سواه فثمة عتبة فسيحة وأخرى ضيقة ، وثالثة متوسطة المجال ، ويتوقف كل ذلك بالطبع على هذه الحوافز المشار إليها فيما سبق وبالتالي على المحتوى الضمني لكل قصيدة ، مثلما نرى في المقدمات المختلفة بسبب هذه الدواعي لكل من قصائد الزبيري « نكسة الثورة اليمنية » والتي تبدو مقتضبة ، و« خطبة الموت » والتي تقع مقدمتها في مرحلة وسطى من حيث الحجم و« تحية الخروج من العزلة » والتي تتجاوز في أطنابها المقدمتين السابقتين . .

إن هذا التفاوت بين هذه العتبات الشعرية يرجع - فيما أرى - إلى طبيعة الحوافز التي أملت على الشاعر نظم القصيدة وذلك من حيث طبيعة تلك الحوافز من حيث تعقدها أو بساطتها أو بمعنى أدق من حيث تعدد هذه الحوافز وانفرادها وكذلك بمعنى قدمها أو جدتها ، وهي مجموعة أمور تلون محتوى كل قصيدة بلون مميز . .

فالحافز الذي يكمن خلف قصيدة « نكسة . . » هو حافز جديد وهام ولكنه يبدو أقل تعقيداً من الحوافز المتشابكة خلف قصيدته الرائعة

« خطبة الموت » حيث يتشابك حادث عودة الطاغية من روما بتصريحاته الفظة « هذا الفرس وهذا الميدان » (م . ن . ص ١٣٥) مثلما تتشابك هذه التحية البربرية مع الموقف البطولي للأبطال الثلاثة « اللقية » و « العلفي » و « الهندوانة » وهي المواقف التي روت - كما يقول الزبيري - [العزة إلى كل يمني ، وصنعت مثلاً أعلى وأحدثت انقلاباً روحياً في الأعماق ، وغيرت مجرى الحياة النفسية في اليمني تغييراً عجيباً] (م . ن . ص ١٣٥) . .

وهكذا يثير الحادث التاريخي المزدوج الذكرى التي تقضي بطلانها على كل من الحاضر والمستقبل مساحة أوسع إلى حد ما من المساحة التي فرضتها وحدة الحدث التاريخي الجديد والهام على قصيدة « نكسة . . » الأمر الذي يجعل من بعدها التفسيري وجيزاً [لصلته] بالآنية الزمنية . .

ولكن ما إن نصل إلى قصيدة « تحية الخروج من العزلة » حتى تفيض ذكريات الشاعر حولها بطريقة تمثل افسح العتبات الشعرية في كل ديوانه . .

ويرجع ذلك - فيما نرى - إلى كثافة الحوافز وتعقدها بشكل يثير بل يلهب ذاكرة الشاعر فالقصيدة ومقدمتها أيضاً تعبر عن مجموعة حوادث تتشابك فيها العناصر القديمة مع العناصر الجديدة من الحوادث الفردية والجماعية معاً . .

ولنقف قليلاً عند هذه المقدمة النثرية التي يوظفها الشاعر كنوع من الانضاج الثانوي والهام لكل تجربته الشعرية وآفاقه الفكرية معاً . .

يقول الزبيري وهو يحوم حول ما يسميه هنا بالينابيع الملهمة

واستمح القارىء الكريم عذراً في طويل الاقتباس سلفاً - : يقول الشاعر :

[سأنشر في هذه المجموعة القصيدة التالية التي كانت قد نشرت في جريدة « صوت اليمن » مبتورة ومحرفة أنها قيلت أصلاً تأثيراً وتشجيعاً لسيف الاسلام عبدالله عندما أوفده والده الإمام يحيى إلى اجتماع للدول العربية على اثر العدوان الفرنسي على برلمان سوريا ثم نشرناها باسم سيف الحق ابراهيم مبتورة لأننا لم نشأ أن ننشر [دعاية] للأمير عبدالله الذي خيب آمال الأحرار جميعاً . .

ولكننا الآن بعد أن اعدم الأمير ودفع حياته ثمناً للانسياق مع التيار الثوري الذي تزعمه البطل « الثلايا » لا نجد حرجاً في نشر القصيدة باسم السيف عبدالله الذي أصبح في ذمة الله . .

وليس الباعث على اثبات هذه القصيدة في هذه المجموعة مجرد الحرص على استكمالها فقد كان يمكن اهدارها كغيرها من القصائد الوثنية التي قلناها في دور الطفولة الوطنية . وإنما الباعث على ذلك هو الحرص على أن نضع بين أيدي المواطنين صورة واقعية بارزة لمعالم التطور في حركتنا لتكون درساً نافعاً يساعد على خلق فهم سليم لطبيعة النضال من حيث هو عمل وتطبيق ومجابهة لحقائق الحياة لا من حيث هو نظريات مجردة . .

إن السلحفاة القابعة تحت أثقال درعها الصلب تستطيع لو منحتها الفطرة قدرة على التخيل أن تسابق الصواريخ وتلومها على تلكؤها عن غزو الزهرة والمريخ وترميها بالخيانة بتهمة العجز عن وضع مخطط سليم لتحرير الشمس والقمر . .

وتلك هي ضريبة محتومة لقدسية الحرية المطلقة في التدخل التي قد يتمتع بها حتى السلاحف .[الزبيري :م.ن. ص ١٨١ / ١٨٣]..

وهكذا تهجم على الشاعر أطياف مكثفة من الذكريات نتيجة لتعقد حوافز القصيدة التي ترجع إلى مرحلة الطفولة الشعرية له وتمتد في الحاضر اليقظ ، لكي ترجع مرة أخرى فتستنشق آفاق المستقبل وكأنها تطوق الأزمنة كلها . .

وانظر إليه كحالم مثقل بعبير الذكرى ذاتها فيقول [القصيدة لا أراها نافعة للآخرين فحسب بل إنها مثيرة وملهمة حتى لقائلها ، وإني لاستعرض فيها عقلي يومئذ وتأخذني الدهشة ولو استسلمت للينابيع الملهمة فيها لوضعت كتاباً بدلاً من مقدمة كهذه] « م . ن . ص ١٨٤ » .

وبعد محاولة للايجاز لا يقدر على مقاومتها نراه يعود في ختام هذا الانضاج الرائع لفترة من فترات طفولته الشعرية قائلاً : [وبعد فهذه هي القصيدة التي قدمت بين يديها كل هذا الكلام وقد لا يرى القارىء أنها تستحق هذه المقدمة الطويلة غير أني أرى أنها تثير عدداً من أمهات المشاكل وتضع علامة استفهام عليها ، وهي لأجل ذلك جديرة بالتعليق والاهتمام] « م.ن. ص. ١٩٣ » . .

وعلى هذا النحو يمضي الزبيري بشجاعة أدبية نادرة شجاعة تمثل عصارة بيئة ثقافية لها تاريخها الطويل والممتد عبر كل جبال اليمن وسهوله بيئة قد استطاعت أن تكون من القاضي الشرعي شاعراً عظيماً كما استطاعت البيئة ذاتها أن تحول هذا الشاعر العظيم إلى مدافع جسور في محكمة الشعب الكبرى مثلما كان جسوراً أيضاً في محكمة الشعراء مطالباً

بالعدالة الشعرية للحياة ذاتها في رؤيته العميقة للشعر ، إذ قال ذات يوم [وإذا كان لا يجرح كبرياء الشعر أن يكون تابعاً للحياة فنحن نعلم أنه لن يمس كبرياء الحياة لو جعلناها كائناً شاعرياً لأننا نكون حينئذ قد رفعناها فوق مكانتها وفوق ما تستطيع أن تكون] « الزبيري : ديوانه ص ٥٤ » . .

إن القاضي هو محصلة جهد فكري عظيم وأن الشاعر الحق شرقاً وغرباً جهد شعوري عظيم وان الشعراء الكبار : قديماً وحديثاً شرقاً وغرباً هم قضاة في محكمة العدالة الانسانية هكذا كان الشعراء التراجيديون الكبار في الأدب الاغريقي القديم ، أليست ثلاثية « اسخليوس » العظيمة محاكمة شعرية تبحث عن مغزى العدالة الانسانية وهل مأساة « أوديب » كما صاغها « سوفوكليس » غير مقاضاة في محاكمة شعرية للحرب بين القبيلتين المتحاربتين [عبس وذيبان] ولأمر ما ساق (ارسطو) العلاقة بين كل من الفكرة والتشبيه والتمثيل في كتابه عن « فن الخطابة » التي كان يعلمها لقضاة عصره ويستنبطها من إبداعات الشعراء الكبار في الأدب الاغريقي القديم ولأمر ما كان جل مقادنا القدامى قضاة أو أشباه قضاة ابتداء من [ابن قتيبة] حتى القاضي [عبدالقاهر الجرجاني] مروا بالقاضي [علي بن عبدالعزيز الجرجاني] ولم تنضج مشكلة العلاقة الجمالية بين الفكر والتمثيل في النص الأدبي إلا تحت الوهج المتقد لكبار المفسرين من القضاة والمتكلمين ، كما نرى عند [الزمخشري] (الكشاف) وعند القاضي (عبدالجبار) في المغني فلا غرو أن تكون أغلب (روائع] الشعر العربي قديماً وحديثاً محصلة جهد فكري وشعوري عظيم وأن يكون الشعراء من خلال ابداعاتهم المتميزة قضاة لعصرهم ولبيئاتهم الروحية والثقافية معاً . وذلك على مدى تطور أدبنا العربي القديم والحديث عامة

وأدبنا العربي المعاصر في اليمن خاصة وفي شعر الزبيري في معالجته لقضيتي التعريب والتجريب بصفة أخص . .

(٩)

٢٢ ـ تعتمد عملية تشكيل المعنى الشعري للبيئة والعصر في شعر الزبيري على بعض السمات الرئيسية لتحقيق الارادة الفردية للشاعر والارادة الجمعية لمتلقي شعره في اليمن وخارجه منذ الأربعينات . .

وترتكز الينابيع الملهمة في تشكيل المعنى الشعري عند الزبيري لصورتي الزمان والمكان على دعائم متينة من الرؤية الجوهرية للشاعر التي تبلورت عبر تجارب ثقافية متنوعة المدى بدءاً من مكوناته الثقافية الأولى التي كانت تموج بها حلقات الدروس الدينية واللغوية في جوامع صنعاء ومعاهدها التعليمية ثم من مكوناته الثقافية بالمهجر بمصرفي (دار العلوم) في الأربعينات ، وهي تمثل فترة نضجه الأدبي العام والشعري الخاص ، وانتهاء بمكوناته الثقافية داخل حركة الأحرار اليمنية بمواثيقها الحضارية الممتدة من منابع الحضارة الإسلامية الأولى حتى مشارف الحياة السياسية في النصف الثاني من القرن العشرين بما صاحبه من تغيرات عميقة على المستويين العربي والعالمي ، هذه المرحلة الأخيرة هي التي مثلت خير تمثيل حياة المناضل اليمني الجسور في بحثه الدؤوب عن كينونته الانسانية في الغربة القاسية مثلت خير تمثيل حياة الزبيري في بحثه الشجاع عن حل جذري لمشكلة وطنه الذي بدأ يموج بتيارات عنيفة من أجل الخلاص من العهد الذي كان يمثل استثناء فريداً بالنسبة للمجتمعات العربية وغير العربية في منتصف القرن العشرين . .

وتعبر (وطنيات) الزبيري في ديوانه و (مأساة الواق واق) في نثره الفني عن هذه المرحلة الأخيرة تعبيراً أدبياً يعكس الطبيعة الجوهرية لرؤياه تجاه مجتمعه وعصره (راجع لنا في هذا المجال : النسق الروائي في مأساة الواق . . مجلة كلية الآداب - جامعة صنعاء ١٩٨٤ ص ١٧٠ - ٢٠٧) . .

ويمتزج في رؤيا الزبيري لبيئته وعصره ، في كل من شعره ونثره الفني كل من البعدين : الروحي والحسي لما يعرض له من قضايا الحياة السياسية ولا تغرب - عادة - المشاكل التي يتناولها قلم الزبيري : شعراً ونثراً عن الالتصاق بهذين البعدين في تلاحمها الصميمين سواء كان ذلك في نطاق التجربة الذاتية أم في نطاق التجربة الوطنية العامة . .

ولا يمكننا - والحالة هذه - الفصل بين طبيعة الرؤيا الجوهرية للزبيري وبين طبيعة التشكيل الشعري لكل من بيئته وعصره ، بل وحياته الشخصية البحتة . .

فلقد تكونت خصوصية التشكيل الشعري في ديوان الزبيري عبر سياقات متعددة المناحي ، قد جمع بينها في النهاية ، جهد المناضل العتيد المطالب باليقين والعدالة في إطار طموح يجمع بين نوازع القاضي المجتهد والشاعر المجاهد من أجل استيعاب نبض جماهير مجتمعه ومض إشعاعات عصره . .

ولا غرو في أن تتجمع في خصوصية هذه الرؤيا الفكرية والشاعرية لدى الزبيري ، كما نرى فيما يسميه هو بـ (الينابيع الملهمة) في مقدمة قصيدته (تحية الخروج من العزلة) في إطار يجمع بين كل من عالم السلاحف على الكرة الأرضية ، وعالم الفضاء الذي تنتقده السلاحف وتلوم

صواريخه الأحدث في مجال الفيزياء المعاصرة ، على تلكئها عن غزو كوكبي (الزهرة) و (المريخ) . .

كما نرى الشاعر وهو يجاهد مراحل حياته الأدبية الخاصة ، بدأ من مرحلة الطفولة الشعرية التي عبرت عنها القصائد (الوثنية) على حد تعبيره - ليصل إلى درجة من (اليقين) الشعري ، موثقاً بين معاناته الانسانية والاجتماعية وبين كل من نواميس الواقع وسنة الله في خلقه مستلهماً في كل ذلك قصة أبي الانبياء (ابراهيم) عليه السلام . .

يقول الزبيري في مقدمته للقصيدة المشار إليها آنفاً (ولكن النظريات شيء ونواميس الواقع شيء آخر وتلك سنة الله حتى بالنسبة للأنبياء والمرسلين ﴿ وكذلك نري إبراهيم ملكوت السموات والأرض ، وليكون من الموقنين ، فلما جاء الليل رأى كوكباً قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الأفلين ، فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي ، فلما أفل قال : لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضائعين فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربي ، هذا أكبر ، فلما أفلت ، قال يا قوم إني بريء مما تشركون إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين ﴾ .

راجع (الزبيري . ديوانه م . ن . ، ص ١٨٣) . .

ويستلهم الزبيري في كل شعره من منابع هذه الرؤيا بطريقة شعرية وغير شعرية ، كما نرى في مقطوعته (قوة الإيمان) وفي العديد من مقدماته النثرية لقصائده التي يلمح فيها الوضعية العبودية لحاشية الامام مثلما نرى في مقدمته لقصيدته (الأمن الزائف) . .

يقول الزبيري في (قوة الإيمان) :

[لو كسبت الإيمان إيمان إبراهيم
يوماً لكنت إبراهيما
ولأذللت من تأله في الأرض
وحطمت أنفه تحطيما
ولدمرت كل من كان نمرودا
وأذريته حطاما هشيما
ولكانت دنياك برداً وأمناً وسلاما
ولو سكنت الجحيما]

[الزبيري : ديوان نقطة في الظلام ، م . ن . ص ١٦٧ . .

ويعلق الشاعر عبدالعزيز المقالح في مقدمته لهذا الديوان على هذه المقطوعة الشعرية الفريدة قائلاً (وهذا مقطع مستقل ، أو قصيدة في مقطع يتحدث فيه عن قوة الإيمان ، وعن أثر هذه القوة في صياغة التاريخ وإعداد الأبطال لمواجهة أقدارهم على الأرض بعيداً عن اليأس والقنوط والخوف والاستسلام انه يخاطب الانسان قائلاً : ـ

لو كسبت . .

أليس في هذا المقطع الصغير من الناحية الفنية وحسب ـ قدرة شعرية خارقة على استغلال الرموز الدينية ، واستنطاقها من زاوية انسانية معاصرة ، تؤكد عظمة الانسان وقدرته على تجاوز ضعفه إذا ما امتلك الشرط الوحيد إلى ذلك وهو الإيمان) (ص ٥٠ من مقدمة ديوان الزبيري (نقطة في الظلام) . .

إن قصيدة (القناع) في الشعر العربي المعاصر ، لم تتكاثر إلا بعد

مرحلة النضج الفني التي وصلت إليها القصيدة العربية الجديدة معبرة بذلك عن وشائج قربى بين كل من بعدي : التراث والمعاصرة ، لترى ولنخاطب الانسان المعاصر من خلال حجاب شفيف وبحس فني رهيف . . (را : على عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) ولعل في هذه التجربة الشعرية الفريدة للزبيري ، ما يمثل بؤرة الرؤيا الفكرية والشعرية لبيئة الشاعر وعصره ، الأمر الذي جعل شعر الزبيري يتشرب الصور الحسية للبيئة الخارجية ، ولحياته النفسية معاً ، مثلما يتشرب (الاسفنج) قطرات الماء ، بحيث لم يبق لنا في شعره غير الملامح الضمنية للبيئة وللعصر ، مثلما نرى في استخدامه المتكرر للامام ، وللصنم ، وللنور والظلام وللحطام والهشيم وللنار وللبرد وللأمن الحقيقي والزائف وللجحيم وللجنة وللجنان . .

وتحمل كل هذه المفردات في معجم الزبيري الشعري ، ضروباً من التشخيص الذي يمر عبر انتقال أو استبدال فني للملامح الحسية وغير الحسية وللسمات الفردية وغير الفردية وهو استبدال يقدم للمتلقى بالصوت والمعنى معاً عبر التشكيل الشعري صورة البيئة والزمان . .

كما تعبر الصياغة الشعرية للزبيري في جل قصائده تعبيراً فنياً عن تبنيه (الرؤيا) الخاصة به ، على نحو ما سنرى بعد أن تخلص من قضية الانضاج الثانوي والهام كوظيفة فنية وتفانيه في آن بديوان الزبيري . .

٢٣ ـ ولمقدمة الزبيري لقصيدته (مثاب وعتاب) أهمية خاصة فيما نحن فيه الآن من مناقشة لكل من وظيفة هذه المقدمات النثرية من ناحية ، وطبيعة التشكيل الشعري للبيئة في شعر الزبيري من ناحية أخرى . .

وتقع مقدمة هذه القصيدة في مرحلة وسط بين المقدمات الوجيزة والأخرى المسهبة في أطنابها . . وهي بذلك تتساوى مع مقدمة قصيدته الرائعة (خطبة الموت) . .

ويعرض الزبيري لمصدر الاثارة في مقدمته لقصيدة (مثاب وعتاب) وهو الذكرى التي أعقبت قراءته لقصيدة صديقه الشاعر والكاتب الكبير الأستاذ (عمر بهاء الدين الأميري) والتي يعاتبه فيها عتاباً أخوياً عن انقطاع التراسل بينهما مما ـ على حد تعبير الزبيري ـ (أفزعني ، فكتبت الرد عليه في هذه القصيدة) (م . ن . ص ١٦٦) . .

ولكن ما تفصح عنه مقدمة هذه القصيدة بالنسبة لقضية تصوير البيئة الثقافية والحياة النفسية للزبيري أعمق مدى من ذلك بكثير ، حيث نراه يكشف عن أثر المحنة النفسية التي مرت به في غربته بباكستان ، فتبرز لنا تلك الأمثولة التي تنتجها مخيلة الشاعر في لحظة إضفاء المعقولية في تفسير بعض الجوانب الخفية من حياة البشر الداخلية . . على نحو ما نرى من ضروب المقارنة بين عين الشاعر الحساس ، وعين آلات التصوير التي تقوم بها الأقمار الصناعية من عل ، مثلما نرى من مقارنة الشاعر بين أمر المحنة المريرة القاسية وتحوله إلى جهاز إنساني دقيق وحساس . . تنعكس به وعليه صورة العالم الخارجي من بشر وجماد بمقاييس دقيقة غاية الدقة . .

وأراني غير قادر مرة أخرى عن الخروج بالإيجاز لهذا (النص) الذي يعبر فيه الزبيري الشاعر عن صنيعه في إنضاج قصيدته ورؤيته العامة على أثر رسالة شعرية من صديق المحنة ، ومعذرة على الاطالة لضروبتها القصوى في بيان مفهوم البيئة في شعر الزبيري .

يقول الزبيري في مقدمة قصيدته (مثاب وعتاب) (الأستاذ السيد

عمر بهاء الدين الأميري) معروف عنه أنه من أعلام الأدباء والشعراء ، والسياسيين في الوطن العربي ، ومعروف عنه قدرته على كسب الأصدقاء بأساليب فذة فريدة لا يكاد يجاريه فيها أحد ولكن هناك نواحي عظمة خفية في هذا الرجل العجيب لا يستطاع رؤ ياها إلا من خلال نكبة يخرج بها المنكوب من دنيا الناس ويشهدهم من مرقب معزول ، ويتحول إلى معيار مبصر دقيق يتحسس جوانب الأرض والأقمار والكواكب من شمس غير شمس الأرض فترى ما لا يراه الناس أنفسهم ، وكواكبهم ودنياهم ، وتبصر ما لا يبصرون . .

كذلك فقد قدر لي أثناء محنة مريرة قاسية أن أنصهر وأذوب وأتحول إلى جهاز إنساني دقيق حساس ، وأن أخرج من دنيا الناس وأشهد صورهم وهياكلهم وأطوالهم وأوزانهم ، وحتى تحركاتهم في أعماقهم الذاتية ، تلك التحركات التي تصوغ النفس الانسانية في قوالبها الخفية الكامنة في الأغوار قبل أن تخرج إلى سطح الحياة في شكل أفعال وأقوال ، وفضائل ، ورذائل وحقائق وأكاذيب . . وكذلك استطعت أن أرى السيد عمر الأميري وأعرفه على الحق الأعمق الشامل لا على السطح الجانبي كما يراه الراؤ ون . .

وإني لأتذكر روعة الغبطة التي كانت تلم بي وأكاد أخرج من جمال ما أرى ، كما فعل رواد الفضاء الخارجي ، وهم يشهدون من عالم الفضاء روعة الألوان السحرية التي تحيط بكوكبنا الجميل وتعيش بيننا ولا نراها . .

لقد كانت تجربتي الانسانية قبل عشرة أعوام (يشير إلى الفقرة التي اعقبت نكسة ثورة ١٩٤٨ باليمن وهجرته لباكستان وكان الأستاذ الأميري

يعمل وقتئذ سفيراً لبلاده هناك ، راجع مذكرات الشاعر الرفاعي المنشورة بمجلة المجلة في عام ١٩٨٢ م) ويضيف الزبيري (ثم فصلتني عنه أعوام طوال واحداث جسام واختلاف في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية ، وظن أنني بهذا الاختلاف والانقطاع قد جفوته شخصياً ونسيته وكتب قصيدة وعرض فيها بالعتب الأخوي . . وأفزعني . . فكتبت الرد عليه في هذه القصيدة) (الزبيري . ، م.ن. ص ١٦٤ / ١٦٥ والنقاط الفاصلة بالأصل) . .

ومن الواضح من خلال سياق هذه القصيدة أن الزبيري قد نظمها بمصر إبان حرب السويس وما أعقبها من ميلاد نواة الوحدة العربية الأولى حيث يقول :

(إني لأحيا بالمعزة في بلاد الأكرمين
الرافعي علم العروبة فوق هام العالمين
الصانعين نواة وحدتنا . . تراث الأولين
المنقذين قناتنا . . من قبضة المتلصصين

(م.ن. ص ١٧٧ - ١٧٨) .

وتعبر فاتحة هذه القصيدة عن نزعة إنسانية عميقة ، كان الزبيري يتمتع بها كأحد كبار النفوس في أدبنا العربي المعاصر وبالرغم من الأحداث الجسام والاختلافات في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية - على حد تعبير الزبيري - بينه وبين صديقه ، إلا أن النفس الأبية تعرف كيف ترتفع على الأوحال التي تكونها عادة النفوس الدنيئة التي لا تجد لذاتها من تنفيس إلا في المياه العكرة ولنستمع لصوت الوفاء الانساني

العظيم ، وهو يحتقر بعنف إنساني أعظم استغلال هذه الاختلافات في بعض الاتجاهات والمواقف السياسية . .

يقول الزبيري في فاتحة قصيدته (عتاب ومثاب) . .

[قلبي فداء المخلب الغضبان في حرم العرين
إن شاء أدميت الجفون له ومزقت الوتين
وصهرت روحي في الصلاة له واحنيت الجبين
أنا إن فقدت رضاه تشعر عزتي أني مهين
ولئن ذللت له فذلي للوفاء شرف ودين
إني بما ملكت يداي من الحياة له مدين
لو ادعى ملكا لروحي كنت شر الكاذبين
وان احتجزت عليه أنفاسي أكن كالغاصبين

* * *

هل لست تعرف عن فؤادي ما يكن وما يبين ؟؟
أولست ان تحطمه !؟ ألست به ضنين

. . . .

أنا من عرفت ومن بلوت فلا تظن بي الظنون
أنا شخصك الثاني ولم امسخ إلى وحل وطين)

(م . ن . ص ١٦٧ - ١٦٩) .

أية (إنسانية) تلك التي تترقرق في المجرى العميق لنهر القصيدة ؟؟ وأية (إنسانية) تلك التي تحطم بلا رحمة المجرى السطحي لأوحال المستنقع الآسن للاختلافات في (بعض الاتجاهات والمواقف السياسية) . .

ولا أود الانجراف في مجرى النزعة (الانسانية) الآن في شعر الزبيري . .

على الرغم من أهميتها القصوى في تربية الأجيال التي ما فتئت طالعة تحت خلط جسيم بين كل من المواقف الانسانية والاتجاهات السياسية ، وكذلك بالنسبة للأجيال التي انفكت اليوم مسافرة في نهر الوهم الذي تسبح فيه موهمة الغير ببطولة كاذبة وحقيرة في آن معاً . .

ولنعد الآن إلى طبيعة الانضاج الثانوي لقصيدة الزبيري (عتاب ومثاب) ودلالة ذلك على كل من خصوصية الرؤ ية الفكرية والفنية للبيئة والعصر في ديوان الشاعر العظيم . .

وتتجلى للقارىء لهذه القصيدة (عتاب ومثاب) والتي تحمل ابتداء من عنوانها تماثلاً إيقاعياً وشعورياً يعبر عن خصوصية الرؤ يا المعنوية العامة للشاعر في اطرها المتباينة والمتشابهة معاً : أعني الأطر : الانسانية : الفردية والجمعية ، والتاريخية ، والسياسية ، وهي أطر تتجاوز السمات الخارجية المتصلبة للبيئة الطبيعية والثقافية معاً ، فلا غرو أن تحتوي هذه القصيدة مع مقدمتها النثرية ، على ميل لتكرار لفعل (ينصر) بدلالاته الحسية والمعنوية ويحتفظ الشاعر في قصيدته خاصة بالبعد المعنوي لدلالاته هذا الفعل وإن ظل البعد الحسي مطرداً في السياق الضمني للجملة النثرية والجملة الشعرية أيضاً مثلما تظل عملية المزج بين هذين البعدين تتتابع عبر مخيلة الشاعر وذلك على نحو ما نرى في تصويره لأثر المحنة القاسية التي مر بها في اغترابه فانصهر بنارها وتحول إلى (جهاز) إنساني دقيق حساس . .

وتجمع العلاقة النسبية بين كل من (المحنة والانصهار) والتحول

إلى (جهاز) يخرج الانسان من دنيا الناس ، لكي يشهد (صورهم وهياكلهم وأطوالهم وأوزانهم وحتى تحركاتهم في أعماقهم الذاتية) أقول تجمع هذه العلاقة السببية (صورة) كل من : الزمان في حركته الخارجية والباطنية معاً والمكان (سطح) الحياة و (أغوارها) كما تتشكل في كل من أفعال الناس وأقوالهم وفي فضائلهم ورذائلهم ولاسيما في (جوهر) أخلاقياتهم من حقائق وأكاذيب وعلى هذاالنحوىعتمد الشاعر في تشكيل معانيه الشعرية ، حيث يمتزج الانصهار الروحي مع الانصهار الجسدي في آن معاً . .

« وصهرت روحي في الصلاة

له واحنيت الجبين »

كما تراه يمزج بين (نجوى) الروح و (ألم) الجرح الحسي ، التي صمم عنها حتى الدواء المستخرج من صميم الداء . (البنسلين) .

« أنا بلسم أبدا أسير

من الجريح إلى الطعين

أصغي إلى نجوى جراح

صم عنها « البنسلين »

ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير بيئته العامة الثقافية والحضارية من خلال خصوصية الرؤيا التي اختزل العالم الخارجي كله في منظور من المقولات الفكرية والمعنوية على نحو (اليمين : العهد) (الوطن) (الكون) (العبيد) (المستعبدين) (خرافة المتألهين) شهداء (سبأ)

و (معـين) (السجن) (العـرش) ولا تنفصـل كثيـرا هـذه المنـطلقــات الفكرية والروحية عن ذات الشاعر ، فهـو مقولات غـير معلقة في الفضـاء الخارجي ، ولكنها كينونة الشاعر ذاته :

« أنا عشت في شعبي طوال

العمر تحكمني يمين

أعطيتها في عنفوان السن للوطن الأمين

سن الحداثة مدها قيداً وراء الأربعين

فأنا بهذا القيد أنى سرت موثوق رهين

روحي وإن حلقت عبر الكون في وطني سجين

أحيا مع الشهداء في « سبأ » هناك وفي « معين »

وأعيش بينهمو وكأنني صاحب فيهم قرين »

« م . ن . ص ١٧٣ - ١٨٤ » .

ونـود قبل أن نتحـول من الوقـوف أمـام صـوت « الأنـا » في بعض مقاطع هذه القصيدة إلى صوت « النحن » من خلال أسلوب الشاعر الذي يكثف صـورة العالم الخارجي تكثيفاً يمزج بين ما هو روحي وما هو حي مع غلبة الجانب الأول بطبيعة الحال ، مثلما نراه يمزج بين ما ينتمي إلى التراث التليد وبين ما هو مشتق من أحداث محدثات العصر ، كما نرى في حـديثه عن « سبأ » و « معـين » وعن « الأقمـار » الصنـاعيـة في عـالم الغـربـاء و « البنسلين » و « الأكسجـين » في عالمي « الـطب » و « الكيمياء » ، وكما نـرى في حديثـه عن كـل مـا هي « روحي » و « كـوني » و « وطني » في آن معاً . .

نود أن نقف الآن عند ظاهرة (التغريب) الإيجابي ، التي يعبر عنها الشاعر في هذه القصيدة تعبيراً محدداً في موقعين : أما أولاً ، ففي قول الشاعر مخاطباً وفاء الصديق بقوله : -

(أنا شخصك الشاني ولم امسخ إلى وحل وطين
إن لم أكن أنا أنت يملكني هواك فمن أكون
تجري حياتك في دماي فمن اسوء ومن أخون
أنت الذي حطمت أغلالي وكنت بها رهين

(م . ن . ص ١٦٩ - ١٧٠) .

ومن المؤكد أن الشطر الأول من هذه الأبيات أشد الأبيات إثارة لالتفات نظر القارىء . حيث تعتبر الجملة الاسمية المثبتة ، والمستهلة بضمير المتكلم توكيداً قاطعاً لمعنى (التوحد) النفسي يلين الشاعر وصديقه الوفي على الرغم من سمة الانقسام الواضحة في (كاف) المخاطب وفي صفة الثنائية الملحقة بالاسم . .

غير أن الجملة الاسمية لا يكتمل لها الدلالة المعنوية إلا في نطاق تمام الجملة الشعرية التي تأتي الجملة الفعلية المنفعية في أعقابها بوتيرة سريعة وكأنها تلاحق هذا الانقسام المتوحد حتى نهاية الشوط الذي ينفي فيه الشاعر التغريب السلبي في الآخر (المسخ) في جانبه الموحل المعتم . .

ثم يأتي الشرط المعلق في البيت الثاني معللاً ومفسراً للعلاقة السببية لهذا التوحيد الوجداني . .

(إن لم أكن أنا أنت يملكني هواك فمن أكون ؟؟)

ومن الواضح أن الشاعر يطعم سياقه اللغوي الفصيح في جملتي : الشرط وجوابه بسياق لغوي مشتق من لغة الحياة اليومية (أنا وأنت) دون لين في التعبير أو ضعف بالتفات في الطاقة التعبيرية للشاعر . .

كما نراه يطعم من ناحية أخرى معاني التقريب النسبية في قوله (يملكني هواك) بمعان ذات صفة نوعية مطلقة وهو ما يتضح لنا من صيغة التساؤل حول مغزى كينونة الذات (فمن أكون) ؟ ثم تأتي صيغة الفعل (يجري) في البيت التالي معلنة حالة الانفكاك من طبيعة (التملك) الوجداني مفصحة من خلال التساؤل القائم على احتمالات (الاساءة) و (الخيانة) عن مغزى هذا (التغريب) الإيجابي .

(١٠)

٢٥ ـ تتجاوز قصيدة الزبيري « مثاب وعتاب » المعنى الخاص لشعر « الاخوانيات » كغرض من اغراض الشعر العربي القديم . . ولا سيما المعنى الشائع لهذا الغرض الشعري ، في الفترة التأريخية المتأخرة من عصر الانقطاع الأدبي ، حيث اقتصر هذا الغرض الشعري على معاني مبتسرة لكلمة « الاخوانيات » ، وهي معان لا تتعدى حدود المشاركة الوجدانية في بعض المناسبات اليومية أو الموسمية العارضة في نطاقها الضيق جداً .

وربما يرجع ذلك ، إلى غياب « الحلم » العام ، أو المثل الأعلى ، في عصر الدويلات العربية ، الذي كان يضفي على هذا الغرض الشعري في فجر الحضارة العربية الاسلامية وضحاها ابعاداً انسانية عميقة ، تمتزج من

خلالها الجوانب الفردية ، بالجوانب الانسانية الكلية ، على نحو ما نرى في شعر (البحتري) و (أبي تمام) و (ابن الرومي) و (المتنبي) عامة وفي شعر (أبي العلاء) خاصة ، وكما نرى في شعر بعض الاحيائيين (البارودي وشوقي وحافظ) ، في مدائحهم أو مراثيهم لبعض الشخصيات ذات العلاقة الحميمة بذواتهم في الادب العربي الحديث .

ولقد شكلت هذه « الاخوانيات » في الشعر العربي الحديث من حيث مدى (صدق) أو (زيف) قائليها ، نقطة الانطلاق في النقد والشعر اللاحقين لحركة الاحيائيين .

[١ (الديوان في الادب والنقد) للعقاد والمازني ، و (حافظ وشوقي) لطه حسين ، (والغربال) لنعيمة .

إن موضوع شعر (الاخوانيات) في الادب العربي المعاصر ، يحتاج إلى دراسة خاصة ، ويمكننا القول فحسب ، أن صورة (الصديق) في الشعر العربي المعاصر ، تعبر ـ عادة ـ من خلال الملامح النفسية عن جوهر قضايا الشاعر المعاصر كما تجسدها مرايا الشعر عبر المعاناة الحية للفرد كموضوع انساني عام .

وتحتل قصائد (الاخوانيات) في شعر الزبيري مكانة متميزة في ديوانه . . حيث نراه يصور الملامح الانسانية لفرد ما من خلال تمثله لقيم عليا ، أو حلم عام حالت بعض الاسباب العارضة من (غربة) أو (عجز) أو (موت) دون تحقيقه ، على نحو ما نرى في قصائده (إلى الشهيد الموشكي ـ إلى علي محمد لقمان ـ رثاء القاضي العلامة) .

وتمثل القصائد (الاخوانيـة) بهذا المعنى في شعـر الزبيـري ، بعض الخصـائص المتميزة في تشكيله الفني لصـورتي (المكان والـزمـان) ، حيث تبدو صورة الصديق وكأنها عصـارة لروح البيئـة وضمير العصـر ، وذلك ـ ابتداء ـ من سمات حياتها الجوانية والبرانية في آن . . وانتهاء بطبيعة رؤ ية الشـاعر لعـوالمها المختلفـة ، والتي تمثل لـه جانبـاً هامـاً من معالم كينـونتـه الذاتية .

لقد عبرت قصيدة الزبيـري « مثاب وعتـاب » ، عن مشاعـر الالفة والود وغيرهما من المشاعر الانسانيـة العميقة ، كمـوقف عنيد تجـاه مظاهـر التغريب في كل من بيئته وعصره .

كـما عبرت القصيـدة ذاتها عن هـذه الظاهـرة التغريبيـة في أطـارهـا الايجابي من مثل تلك العلاقات الانسانية الحميمة في موقفين محددين .

ونجد ـ أولاً ـ صورة (الصـديق) ، وكأنـه (الشخص الثاني) دون مسـخ أو سلخ للوجدان الـذاتي الذي يـوثق عـلاقتـه بـالآخـر من خـلال (مثـل) عليـا ، تحمي كـلاهمـا من احتمـال السقـوط في شتى دروب (الخطأ) ، بدءاً من (الاسـاءة) : العضويـة أو غير العضـوية حتى أعـلى دروب (الخطأ) : (الخيانة) .

وتوحد الهموم المشتركة ، على الـرغم من تباين مسـالكها واختـلاف بعض غاياتها ، ما بين الصديقين في عتابها ومثابها .

ولقد كان مـطلب (الحريـة) ، وهو مـطلب متشعب الجوانب عبـر العصور ، والبيئات والجهات ، هو ما يجمع بين الصديقين .

[أنت الذي حطمت اغلالي وكنت بها رهين .

اطلقت من روحي شهاباً في سماء الثائرين] .

(م . ن . ص ١٧٠)

أمّا الموقف الثاني الذي عبر الشاعر من خلاله عن ظاهرة (التغريب) الايجابي في هذه القصيدة فيتمثل في قوله : -

(أحيا مع الشهداء في (سبأ) هنا وفي (معين)
وأعيش بينهمو كأني صاحب فيهم قرين
يبكيهم شعري ويجري اثرهم دمعي الهتون
وأروع قاتلهم واجعل سجنه العرش المصون
وأذيقه من ملكه ونعيمه طعم المنون)

(م . ن . ص ١٧٥) « عتاب ومثاب »

ومن الواضح أن ثمة تماثلاً بين كل من صورتي (الشخص الثاني) في المقطع السابق من هذه القصيدة ، وبين (القرين) في المقطع الذي امامنا الآن . .

وتطوق حياة الشاعر مع شهداء (سبأ) و (معين) الابرار حياة قاتلهم السفاح عبر سهام شعره المروع ولست في حاجة إلى تحليل مفصل للمقابلات العديدة بين الصيغ اللغوية ودلالتها في هذين المقطعين من قصيدة (عتاب ومثاب) . .

فالانتقال من خطاب الفرد في المقطع الأول إلى خطاب (الجماعة) أولاً ثم الفرد المستبد ثانياً في هذا المقطع قد اتّبَعَ الحفاظ على مرتكزات رئيسية في دلالة الافعال والاسماء ، مع تطويرها إلى جهة اخرى مقابلة ،

فـإضافة إلى الانتقال من صيغـة (الشخص الثاني) إلى صيغـة (القرين) نجد تحول الفعل (تجري) في قوله : ـ

تجري حياتك في دماي . . فمن أسوء ومن اخون .

إلى صيغة (ويجري) في قوله : ـ

يبكـيهـم شعـري ويجـري اثـرهـم دمـعـي الهـنـون

كما نجد في المقطع السابق صوراً لاغلال تتحطم وثق بها انسـان من عامة الشعب هو الشاعر نفسه بينما نجد هنا صوراً لاغـلال وسجون تحـوم وتوثق حول خرافة بعض المتألهين . . وإذا كنا نجد في المقطع الاول صوراً لملكيـة وجدانيـة توحـد بين ذات الصـديقين فـاننا نجـد هنا صـوراً لملكية وجودية تتجرد من مذاقها الممتع ، إلى مذاق مر كطعم المنون . .

وتقـود هذه التحـولات الفنية والـوجدانيـة الشاعـر إلى الانتقال من صـوت (انا / أنت) إلى صـوت جمعي آخر (انـا / النحن) وهو انتقـال يساير ما تمخضت عنه تجربته الانسانية المريرة التي عبـر عن بعض ابعادهـا في مقدمته للقصيدة وذلك على نحو قوله : ـ

اني لاحـيـا بـالمـعـزة في بـلاد الاكـرمـين

إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة بقوله : ـ

(حـرب المـصـائـر لـو خـسـرنـاهـا
هـلكـنـا اجـمـعـين)

(م . ن . ص ١٧٧ ـ ١٨٠)

وتبـدو في هذه الابيـات التي تضمنتها المقـاطع الاخيـرة للقصيـدة ،

سمات تحقيق الارادة التي ينزع اليها الشاعر دائماً من خلال الميل لتكرار تقنيته الفنية المرتكزة على خصوصية رؤياه العامة في تصوير البيئة والعصر الذي يعيش فيه ، حيث تمتزج دائماً لديه المحاور المعنوية بالمحاور الحسية في تصوير العالم الخارجي والداخلي للانسان وبيئته المادية والمعنوية معاً على نحو ما نرى من مزجه بين الحياة الذاتية المقرونة بالعزة في (بلاد) لا يضفي عليها اية سمة خارجية ، بل يكفيه سماتها المعنوية التي عرفت بها عبر تاريخ الحضارات الانسانية كلها ، كما تتحول مجاهدة الشاعر في غربته من مجاهدة فردية لغربة صديق لصديقه إلى (حرب) تخص (مصائر) الجميع كافة في اطار يتجاوز نطاق (الذات) أو مجموعة الذوات الفردانية مثلما تتجاوز اطار (البيئة) أو مجموعة (البيئات) الاقليمية : الجغرافية والتأريخية في آن معاً . .

وعلى هذا النحو يرتفع الزبيري من خلال تجارب ومحن إلى آفاق عصره وبيئته بمعناها الحق . .

٢٦ - وعلى نهج القراءة السالفة لقصيدة الزبيري « عتاب ومشاب » يمكننا متابعة قراءة بقية القصائد التي تجري على النمط ذاته من التغريب الايجابي ، حيث نجد الشاعر يجاهد في « سلب » التغريب القائم بينه وبين اصدقاء المبدأ والمثل الأعلى ، مثلما نراه ينزع من العهد البائد الدعائم التي يحاول (التثبيت) بها امام انتفاضة الشعب . .

ويجد الشاعر رؤيته الخاصة تجاه الموضوع القائم من خلال تمثل مكثف لعنصري : البيئة والعصر ، بحيث لا يبقى امامنا سوى وهج الروح التي تجادل عالمها من خلال (محاكمة) شبه قضائية بين (أنا) الشاعر و (نحن) الجماهير و (هو) الامام ، ويقترب اطار المحاكمة التي

عقدها في فترة النفي (فمأساةالواق واق) ، حيث (محكمة الله) من أجل القصاص من طغاة الشعب الذي غربوا الشعب كله في شخص امام مروع . .

وعلى هذا النحو تمضي قصيدة الزبيري « نكسة الثورة اليمنية » منذ فاتحتها في صورة محاكمة عليا . .

[رب هذا الامام اشلاء مقتول
وهذا قبر وهذا رغام]

ثم تأتي صورة التغريب الروحي :

وزعت روحه على الارض يرتا
ع اليمانون منه حيث اقاموا
فإذا بالحياة شنعاء فيها
كل شخص وكل شيء امام

ثم تجري المحاكمة الشعرية وسط حلبة من صراع الضمائر (الانا) و (النحن) و (الهو) :

أنا راقبت دفن فرحتنا الكبرى
وشاهدت مصرع الابتسامة

و(إذا بالعظيم يلغي فطامه :
وإذا بالدستور يصرعه البغي

وتنتهي المقطوعة (القصيدة) .

بصوت الجمع (نحن) معارضاً لرؤ ية الغائب الجمعي : (نحن

شتنا قيامه لفحار : فارا الطغاة هول القيامة) .

وتمضي قصيدة (شعب متربص) على نهج المحاكمة ذاتها ، التي تلفها حركة تتابع لغابة من التغريب ، يلمح الشاعر من خلالها كل اشجار اليأس والمحاذير التي غرسها العهد البائد في نفوس الجماهير . .

ويعتمد البناء الشعري لهذه القصيدة ، على نقطة بداية محددة ، ترصد التغريب (الاكذوبة المعهودة) من مكانها المحدد وسط غابة اليأس ثم يفصل الشاعر هذا البداية بتفصيل اعتراض يستغرق ستة ابيات ثم يحدد مسار الرؤ ية الشعرية للواقع في نهاية القصيدة ببيتين :

من وراء الاكذوبة المعبودة   والتهاني الذليلة الرعديدة

ثم تتوالى واوات العطف الست ، التي تجمع شتات غابة القنوط الوحشي لتفسح مجال الرؤ ية العميقة للشاعر وهو يلمح بني وطنه في حركتي الزمان : النفسي والتاريخ ، فمن حيز (المكان) الذي بدأ بقوله (من وراء . .) إلى حيز (الزمان) الذي بدأ بقوله (المح الشعب قابعا . .) تمرسته ازمنة نفسية وتاريخية في بحر القصيدة محاصرة لغابة التغريب الروحي للشعب من قبل الطغاة الذين يمثلون امام الشاعر في قصيدته (الامن الزائف) [وثنية لا شعورية مضحكة مبكية ، تلك التي تجعل من فرد عاجز مريض علة وجود الشعب وأمنه وسلامته) (م . ن . ص ١٢١) . .

ثم نراه من خلال رؤ يته الخاصة ، يقسم موقف الشعب من الثورة إلى فريقين لكل منهما (منطقه) الخاص ، نراه يلتفت بذكاء إلى كل من الامن : الحقيقي والزائف والحق : الشرعي ، وغير الشرعي وينبه الشاعر إلى (العقلية المشلولة المغلولة) التي يقدم لها بتواضع هذه القصيدة

على انها مجموعة من (الخواطر السياسية في قالبها الشاعري) . .

وأول ما يتراءى لنا من صور التغريب في (الأمن الزائف) ، هذا (التلاعب) اللفظي الذي كانت الائمة تعمد إليه لتعمية الشعب حتى من خلال المحسنات البلاغية (الثورية) ، بحيث لا تنتهي انماط الغموض والتغريب في الاسماء والمعاني والواقع ذاته . .

اصرخوا في الآذان : الله احمد
واجعلوه ربا سوى الله يعبد

(م . ن . ص ١٢٣)

ويفهم الشاعر الخبير بعقود الجحمان في علوم البلاغة المعاني والبديع والبيان معنى اللعبة اللفظية ، فيهمش لافصاح (السر) في التوقيع الملكي الرسمي (احمد الله) ومن خلال المحاكمة الشعرية في هذه القصيدة تتجلى طبيعة البيئة الثقافية للشاعر بوضوح على نحو قوله :

ولنسلم : بأنه كل شيء !
ولنقل : انه اله تجسد
غير انا نراه يمرض كالناس
ويحيا حياة من لا يخلد

(م . ن . ص ١٢٥) . .

وتتكاثر صيغ النداء فتكرر ثمان مرات متجهاً بها الشاعر نحو الجمع النائم ، التائه اللاهي الراقص .

[ايها الراقصون فوق حطام الشعب والشعب صابر يتجلد] .

وتمضي المحاكمة إلى نهايتها من خلال مرافعة معتمدة على ادلة وجدانية وفكرية تموج بصيغ : التوكيد والشرط والنفي ، مصورة في كل ذلك ابعاد التغريب الذي يصل إلى حد (المسخ) في صورة متلاحقة على نحو قوله في الطاغية .

[وهو إن شاء يمنع الرزق عن عبد فيعيا عن حيلة ويشرد .

يتحدى نجما فيمسخه فحما
ويعلي صخرا فيصبح فرقد

وهو روح في الشعب ، لو تهجر الشعب
تلاشى كجيفة وتبدد

(ص ١٢٤)

ويحاول الشاعر الاستبطان للوعي الجمعي لشعبه في قصيدته (هل يخاف الشعب من نفسه) مستخدماً اسلوب الحكاية مصوراً بعداً جديداً من ابعاد التغريب النفسي . .

[يقولون : هذا الشعب عبد تلذه السياط ويعطيه الهناءة علقم
فإن كنته يا شعب فافرح بعهدك
الذي انت فيه مستضام ومرغم]

(ص ١٣٢)

ثم يخرج من جولته الجوانية ، بعد ان سبر اغوارها بقوله :

[هراء يقول الكافرون بشعبهم فسحقا لما فاهوا به وتكلموا

(ص ١٣٣)

٢٦ ـ تعد « خطبة الموت » عند اغلب الدارسين ، لشعر الزبيري

[د ـ قـائمة المصـادر والمراجـع حول الشعـر اليمني المعاصـر الملحقة) من اواخر شعره واروعها على الاطلاق ولقد نظمت القصيدة في اعقاب حدث جليـل لثـلاثـة من الشبـاب اليمني الجسـور (العلفي) و (اللقيـة) و (الهندوانة) ، الذين ردوا بمواقفهم البطولية عـلى حد قـول ابي الاحرار اليمانين ـ الزبيري ـ [العـزة إلى كل يمني ،. وصنعت مثـلاً أعلاً واحـدثت انقلاباً روحياً في الاعماق ، وغيـرت مجرى الحيـاة النفسية في اليمن تغييـراً عجيباً] (ص ١٣٥) .

وقصيـدة هذا اطـارها ، لا يمكن تحليلهـا في سطور او صفحـات ، ولكن فلنقف امـامها عنـد حدود البعـدين التغريبي والتجـريبي ، وعنوان القصيدة ذاته عنوان مثير (خطبة الموت) ، حقاً أنـه ترجمـة ضمنية لتحيـة الطاغية لشعبه بعد عودته من (روما) (هذا الفـرس ، وهذا الميـدان) ، انـا صوت المنيـة ، الذي اسكتـه طلقات الحيـاة على ايـدي ابنـاء الشعب نفسه . .

وندرك منذ فـاتحة هـذه القصيدة ، ابعـاد الصور التغـريبية المعنـوية والحسية ، الشرقية القديمـة والحديثـة والغربيـة القديمـة والحديثـة . . ايضاً فالسخرية التي تلف «خطبة الموت» بالفرح المنغم ،هي نفسها التي تجمع بين (موكب الاستقبال للجزار) ومد الرقاب للتحية . .

والتهكم الـذي تجمع بـين (مديـة الامامـة الصداء) وبـين (مـدى ايطاليا البابوية) والسيف الامامي المنهوك بذبح ابناء الشعب يستعاض عنه بسيوف معارة اجنبية . .

وهكـذا تتلاحق في حماس روحي بنيـان القصيـدة ، وكـأنها نيـران

مدفعية ثقيلة بعيدة المدى ، تحطم اركان الغربة والعزلة ، في شكلي التغريب المادي والروحي في آن معاً ، بحيث تمتزج في رؤيا الشاعر لتاريخ - حضارته ، وحضارة البشر الآخرين روح الطغيان . .

[روح نيرون مازجت روح حجاج فجاءت اعجوبة في البلبلة]
(ص ١٣٦) .

ويخضع الشاعر كل جوانب التجربة الحياتية لشعبه ولحكامه لعوامل التعرية العنيفة وكأن ومضات فجر جديد على ابواب اليمن وتتماوج انفاس الشاعر الملتهبة بين مد وجزر ، من خلال تساوق فكري شعوري لا يغادر قط جدلية (نحن) و (هم) ، وبين النزاع بين حيزي (الزمان في ابعاده المختلفة) والمكان (في تفرعه المتزامن) في الكائنات اجمع . .

[نحن قوم لا تحمل السيف ايدينا
ولا خنجراً ولا بندقية
غير انا عزم نسير كعزم الله
في دربنا ونمضي مضية
نتحدى الاسطول - في البحر والجحفل
في البر بالحقوق الجلية
ونهز المعاقل الشم بالأيدي
العرايا والدرة العمرية
ضربة من ارادة الشعب بالسوط
تذل القنابل الذرية) (م.ن ص١٥٠)

٢٧ ـ إن غزارة المادة الأدبية التي تكون موضوع درسنا في هذا الاطار الذي اخترنا السير فيه ، تجعلنا نقف تجاه أحد أمرين :

أ ـ إما التضحية بالجزئيات في سبيل بيان الاتجاهات العامة السائدة .

ب ـ أو اختيار العكس ، أعني الوقوف أمام الجزئيات الخاصة بالظاهرة الأدبية التي تعالج مع التضحية بالاتجاهات الكلية السائدة .

والواقع أن التخلي عن أحد هذين الأمرين مجازفة مجحفة بمسار الدراسة كافة . .

وإذا كان هذا الحيز يفرض حتمية مثل هذا الاختيار الصعب ، فلنقف الآن أمام الاتجاهات العامة السائدة لموضوعنا في أدب الزبيري في صورتها الاجمالية ، ولندع التحليل للجوانب الجزئية في بعض القصائد المتميزة في تعبيرها الفني عن قضايا موضوعنا للمرحلة الختامية التالية للعرض الآتي :

ـ وتتوالى صور التغريب في قصيدته « مغفرة الشعب » حيث نرى في جانب من الصورة أولئك الذين « وجدوا أنفسهم في محراب الوثنية الأمامية » وهم يقدمون فروض (التقديس) والتمجيد والطاعة الذليلة والانقياد المطلق الأحمق لأبشع ضروب الكائنات البشرية رجعية وانحلالاً وفساداً وطغياناً] (ص ١٥١) .

كما نرى في الجانب الآخر من الصورة ذاتها : الشعب وهو (يكشف) و (يمزق) الخبايا والأقنعة . .

ويطالب الشاعر عن طريق أسلوب التهكم الشعري بالمزيد من عالم التغريب [قدموا منه القرابين ؛ إلى الطغيان تُهدى] (ص ١٥٢) .

ويبين الشاعر في قصيدته (إلى الغاضبين علينا) عن جوانب أخرى من جوانب (التغريب) : (الاحتكار) أو (الزعم باحتكار النضال) والقصيدة طافحة بروح الأسى لأنها تخاطب بعض رفاق المبدأ والنضال في لحظة تومض بأشعة النصر :

[أيها الزاعمون أنا احتكرنا
دعوةَ الحق وحدنا وانزوَينا
ما احتكَرنا نضالَنا بل دَعَونا
فرفضتم أن تفهموا ما عنينا
هالكم صَبرُنا على كلّ خطْبٍ
فوقفتم من ذعركم ! ومضينا]
(١٥٨) .

ثم يمضي مصوراً محاولات (الإغراء) لنبذ الشعب قائلاً :

[منحونا الدّنيا لكي ننبذ الشعب
ونغضى عن ظلمهم فأبَينا
ويبعون ألف تاج بأسمال
فقير من شعبنا ما شرينا]
(نفسه) ١٩٦ .

ومحاولة الزعم بالاحتكار ، كمحاولة (نبذ) الشعب بالاغراء ضروب مختلفة من التغريب النفسي الذي صوره الشاعر اليمني تصويراً دقيقاً يمزج بين الحس التاريخي والوطني معاً . .

ويصور الشاعر من خلال هذا المنظور نفسه في قصيدته (من احرار اليمن إلى أحرار العراق) معالم التغريب التاريخي والوطني لشعبه . .

« شطرُنا يَستغيث من غاصبٍ فظٍ
وشَطْره من مستَبدّ عنيد »

(ص ٢٠٧) .

كما يفصح الشاعر في القصيدة ذاتها عن التناقض العجيب لحكم الأئمة عندما أدركوا خط النهاية

« إنهم يندبون في كل قبر : إنهم
يضحكون في كلّ عيد
يبهرون الدنيا بزورة (موسكو :
وعليهم غبار دنيا ثمود
ردّدوا مَنْطِقَ التحرّرِ كالبّبغاء :
تَزْهو بالنطق بين القرود »
(ص ٢١٢)

والقصيدة كلها تشهير وفضح بأوضاع اليمن في العهد البائد ، على اثر نجاح ثورة (١٩٥٨) بالعراق ، وهي فضح للشعور البليد للأئمة ، وبوعيهم الذي يصور الشاعر غربته بقوله (كيف يأتيهمُ الشعور بأنّا :
آدميون مثلهم في الوجود
نحن لسنا في وعيهم غير ميراث :
تلقّوه من كرام الجدود] (ص ٢١٧) .

٢٨ ـ وتتخذ صور التغريب في شعر الزبيري ذي المنحى الرومنسي أبعاداً جديدة تميل إلى تجسيد المعاناة الذاتية لغربة الشاعر خارج وطنه من

خلال الرمز بالطائر الذي استباحت الأيام عشه ، على حياة الشاعر الـذي لم يبق له غير حطام من بقايا وطن . وعلى الـرغم من النفس الرومنسي في (حنين الطائر) غير أن الشاعر يظل محتفظاً بطاقته النضالية العنيـدة ، حقاً أن ظلال الغربة وظلامها تضفي على القصيـدة جواً من الأسى والنـواح ، ولكن نقاط الضوء يعمرها بدفء ذكرى حياة الأحبة والكفاح :

[وإغترابٍ بين غاباتٍ مخفياتٍ
فِساح
وحياةٍ في صراع . . ونضالٍ وكفاح
لم أجدْ لمعةَ نورٍ . . في اغترابي وانتزاحي
في سوى عُشّي لا تَنزل أضواءُ الصّباح] (ص ٢٢٢)

وتتفاقم محنة الغربة في « الباكستان » ، بين حواجز اللغة والانقـطاع الرهيب فالتشرد ومحنة التغير والإرتباط بمصير السجناء المهـددين بالـذبح ، فنـراه يبادر بـالشعر مسجـلاً ألم هذا التغـريب في شعر عـذب كمناجـاة في محراب الوفاء :

[خذلتني حتى المقادير لما : وجدتني في غمرة الهول وحدي
أتوقّى من المصارع كيلا : يتناهى اليكمُ الخطب بعدي
لم أكن بالجبان لكن هواكم : فوق بأسي وفوق عزّي ومجدي]
(ص ٢٢٨) .

ويحاول الشاعـر مقاومـة هذا الشعـور الجارف بـالغربـة في قصيدتـه (صخـرة) فيكسـر عليهـا خـطوب الـزمـان ، كـما نـراه يعتصـر من تلك الخطوب منابع فياضة يمتاح منها في شعره :

[وإذا سكتّ وقد أصبت فإنما
تلك المصيبة نكبةٌ خرساءُ]
(ص ٢٣٠)

وتكشف قصيدة (إلى وطني) عن علاقة حميمة بالقصيدة السابقة من حيث وحدة « الشعر » وجوانح الشاعر وقوة تأثيره السحري في تحويل قلب الصخر الحانا . .

وتفصح القصيدة عن موقف جديد بالنسبة لقضية (التغريب) أنها تعالج غربة الشاعر عن عمله الشعري في مرحلة من مراحل نضجه الفني ، وهو يشير بذلك إلى فترة استخدامه للشعر كخدعة استراتيجية لاستبطان « جوانية » الحكم البائد ، وهو موقف تغريبي على كل حال ، ولكن سرعان ما يكتشف الشاعر أبعاد المعركة الحقيقية ، فيتحول بشعره صوب وطنه ، ونراه يشير إلى فترة المديح الأولى بقوله :

[أضلني وهمُ شعر كنت أنسجه
سحراً يحول قلب الصخر الحانا
وهالني شؤم ما استكشفت من جثث
قد كنت أحسبها من قبل تيجانا
فرحت أشعل بالقيثارة مقبرة
الموتى وأنفض أغلالاً وأكفانا]
(ص ٢٣٢) .

وتتضح لنا معالم هذا التحول في موقف الشاعر من عمله الشعري في فاتحة ديوانه الثاني (صلاة في الجحيم) حيث نراه يستعيد في قصيدة تحمل العنوان نفسه (إلى وطني) الأبعاد الموضوعية الحقيقية لتجربته

الشعرية ، فالوطن بمعاناة أهله هي التي صنعت وأقامت شاعرية الشاعر وروائعها ، ولا تغادر الغربة هنا أيضاً أحاسيس الشاعر :

[يـتّـمـتَ روحـي في عـلاك وصُـغـتـهـا
بـسـنـاكَ ، ثـم طـردتهـا وفـجـعـتـهـا
نـاديـتَ أشـتـاتَ الجـراحِ بـأمّـتي
فـجـمـعـتَـهـا في أضـلعـي وطـبـعـتـهـا]
(ص ٢٣٧) .

ويحاول الشاعر في غربته بالباكستان ، أن يستعيض الوطن المفقود بدولة الأدب ، حيث نراه في « إعلان مروع » مشغولاً بالهدم والبناء

[قـوّضـتُ بـالـقـلمِ الجـبـار ممـلكـةً
كـانـت بـأقـطابهـا مـشـدودةَ الـطّنُـبِ »
(ص ٢٣٩) .

ويشيد على أنقاض ما تهدم ـ في الخيال أولاً ـ دولته الكبرى ، ودولة الأدب . .

وتمثل قصيدة الزبيري (لحظات الإشراق الفني) والتي نظمها [في كوخ مظلم قصي (ببهـا ولبـور) بـاكستـان] (ص ٢٤٠) ، أروع المحاولات الشعرية في الإبانة عن الأسس النفسية والجمالية للتجربة الشعرية لدى الشاعر ، كما أنها تفصح بوضوح عن معالم الوظيفة الفنية للشعر ، كما يتصورها ، من خلال موقف الشاعر من عمله إبان الغربة . .

وتتماثل لحظات الاشراق عند الشاعر مع لحظات (الحلم) تماماً

سـواء أكانَ حلم النـائم ، أم حلم اليقظة ، وتـأتي هـذه اللفتـة في مفتتـح القصيدة عندما يتحدث الشـاعر عن المنطق الخيالي العـام للقصيدة ، كـما نـرى معالم الاتكـاء عـلى دينـاميكيـة الحلم في عمليـة الابـداع الفني عنـد الشاعر، اثناء حديثـه عن المنطلق الشعـري في بناء الصـور الفنية وتـرتيب ونواميس الكلم .

ويصور الشاعـر الجو النفسي لحظة الابداع الفني الـذي ينطلق من هذا الخيال الشعري العام بقوله :

[أُحِسّ بـريـح كـريـح الجِنـانِ ... تهبّ بـأعمـاق روحي هُبـوبـا
وأشـعـرُ أن الـقـوافي تـدِب ... كـالنمل مِـلءَ دمـاغي دَبيبـا
فـهـذا يـزوغ وذاك يـرُوغ ... وذلـكَ يُـذعـنُ لي مستجيبـا
وذاكَ يُـفـارقـني يـائـسـاً ... وهـذا يـواعـدني أنْ يـؤوبـا]
(ص ٢٤٠) .

ويستكمـل الشاعـر صورة الجـوانب الأخرى من التجـربة الشعـرية لحظة إشراقها بقوله :

[وقـافيـةٌ تبتغي في البحـور ... دُرّاً أصيـلاً وصَيْـداً جـليبـا
ووزنَ تَحَـمّـلَ ثِقْـلَ الجـبـال ... يُـقـسـمُ في طيّـه أنْ يـذوبـا
ومـعْـنىً يـسـير إلى لـفـظه ... ولـفْظٌ لمعنـاهُ يجـري دؤوبـا]
(ص ٢٤٣) .

كما يصور الشاعر (التغريب) الذي يشعـر به المبـدع لحظة اشـراق عمله وكأنه استسـلام الشاعـر نفسه ، تحت لحـظات الحلم لروح الابـداع التي تبـدو كأنها تسـير وفق مخطط أو وفق قـواعد وقـوانين دامغـة ، تـدفـع الشـاعر دفعاً إلى نوع من التـوتر النفسي ، قـد يشـارف الجنـون ، وكـأن

الابداع هروب إيجابي من كينونته الذاتية .. ويسوق الشاعر كل هذه الخواطر شعراً لحظة حديثه عن النمط الثاني من الخيال الشعري أو المجازي - على حد تعبير « الشابيّ » :

[نَواميسُ يَسْعى إليها الكلامُ
ويبغى لهُ من خلودٍ نصيبا
أُسَلِّمُ نَفْسي لها ذاهلاً
حريصاً عليها .بَشُوشاً طَروبا
واصْمِتُ مُسْتَمِعاً تارةً
وأصْرخُ حيناً عَبوساً غضوبا
ولولا اهتدائي لسرِّ النبوغِ
وأعْراضِهِ لطلبتُ الطبيبا]
(ص ٢٤٤) .

ثم تراه يحدد غاية الابداع لديه : فثمة غاية ذاتية محضة ، إنها قدر الأديب الذي لا يطلب من وراء إبداعه كسباً ، أنها - أي العملية الابداعية - هوى وطبع ذاتيان أما الوظائف الفنية للعملية الابداعية عند الشاعر ، فتسير في دوائر ثلاث :

[الذات - المجتمع - الإنسانية] .

فمن القوافي (الشعر) :

[ومنها أصوغ حياةَ الشعوب
وأُذْكي على قاتليها الحروبا
ومنها أوزِّعُ للعالمين
طُهْراً وأنشُر في الأرضِ طيبا

ومـنهـا أسُـودُ ومـنهـا أجـودُ
ومـنهـا أقـارعُ عـني الخـطوبـا]
(ص ٢٤١) .

ويطوّق الشاعر ظاهرة التغريب بهذه الدوائر الثلاث قائلاً : ـ

ورُوحُ الـطّفـولـةِ في نَـزْعَـتي
وفَـنِّيَ سـتـمـنَـعـني أنْ أشـيـبـا
وأمّـا الـبـيـاضُ عـلى مَـفْـرقـي
فـقـد صـار كـالـنـاس لـونـاً كـذوبـا

خـذُوا كـلَّ دنـيـاكـمـو واتـركـوا
فـؤادي حـرّاً وحـيـداً غـريـبـا
فـإني أضـخـمـكـم دَوْلَـةً
وإنْ خِـلْتُـمـوني طـريـداً سـليـبـا]
(ص ٢٤٥) .

ويلتفت الزبيري في قصيدته مبكرة (١٩٤٤) حول الشعر والشاعر العراقي (رضا الشبيبي) إلى جانب آخر من جوانب (التغريب) وهي السير على النهج الغربي ، حيث نراه يتحدث عن أمم الشرق وطرقها في حل المعضلات ، كوجه مقابل للنهج الأوروبي الغربي . .

يـا قـلوبـاً تـوهـجـت بـسـنـاهـا
أمـمٌ وانـجـلتْ بهـا مـعـضـلات
مَـشْـرِقُ الـنـورِ لا كـما يـزعـم
الـغـرب ولا مـا تـقـولـه الجـهـلات

ارجعي ذلك الضياء إلى الأرض
فقد أطبقت بها الظلمات
وأعيدي إلى الورى ذلك
النّهجَ فقد رَوَعتْهُم العثرات)
(ص ٢٦٧) .

ويمثل هذا الجانب من التغريب محوراً رئيسياً في قصائده الدينية والقومية صفة خاصة على نحو ما نرى في قوله من قصيدة (في سبيل فلسطين) منددا بخداع الغرب للشرق ، عندما باع الانجليز فلسطين لبني صهيون : ـ

أينَ العدالة يا أعداء مبدئها
منكمْ إذا كانَ غمْط الحقّ دابكم
إنَّ الخداعَ الذي دانت سياستكم
به لأعظم ما تَشْقى بهِ الأمم
ظلمتم العُرْبَ ـ للصهيون ـ ويْحكم
أينَ الدهاءُ وأينَ العدلُ والشّيَم
أضحى اليهودُ صليباً تعبدونهمُ
دونَ الصّليبِ وإنْ كانوا العبيد هُمُ
فلا برحتم عبيداً لليهودِ ولا
زالت سياستكمْ بالذلِّ تنهدم)
(ص ٢٦٢) .

كما يعبر الشاعر عن هذه الظاهرة ذاتها في قصيدته التي نظمها بمناسبة استقبال الدكتور (عزام) كسفير لبلاده في باكستان موضحاً لأبعاد

عـزام يـا مـن روحـه شـعـلةٌ
تـكـشـف لـلشّـرْقِ دُجـى خَـطْبـه
يـا هِـبَـةَ الـنّـيـلِ إلى أمـةٍ
تَـهـيـمُ في الـنـيـلِ وفي شَـعْـبـه
أنـظُرْ إلى الإسـلامِ مـا بـالـه
أجْمـعـتِ الـدّنـيـا عـلى حَـرْبـه)

ص ٢٥٥) .

ثم نراه يفند دعوة التغريب لبلاد الشرق على ضوء تجربة ملموسة (تجربة اليابان) : ـ

(فـهـا هـي الـيـابـانُ مـا بـالُهـا
لم تَـقْـتَـفِ الـغَـرْبَ ولمْ تُـشْـبِـه
ألـيسَ يُـرْضـى الـغَـرْبَ مـنـا سـوى
أنْ نَـنْـزِعَ الأرواحَ في حُـبّـه
ألـيْسَ يَـكـفـيـه بـأنّـا نُـري
في قَـيْـدِهِ الـعـاني وفي ثَـوْبـه)

(ص ٣٥٩) .

(١٢)

٣١ ـ كانت قصيدة الزبيري في استقبال الدكتور عبدالوهاب عـزام عنـد قدومـه سفيراً لبـلاده في الباكستـان ، تعبر بـطريقة مـا عن احسـاس الشـاعر بعمق الـروابط التي تجمـع بـين معـانـاة شعبـه في اليمن في نهايـة

الاربعينات وبين بقية شعوب الشرق ، في موقفها من قضية التغريب الأوروبي ، التي انفكت بعض عراها في نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) ، وكانت الثورة اليمنية في عام (١٩٤٨) ، والحرب العربية الاسرائيلية في العام نفسه على الساحة العربية ، وقيام الدولة الباكستانية في الفترة ذاتها من المؤشرات الواضحة عن عمق هذه الروابط واتساعها وتعقدها على المستوى العالمي .

فلا غرو أن تعبر هذه القصيدة الترحيبية بأحد ادباء العرب عن مشاعر الالفة في بلاد تتجاوز حدود المنطقة العربية التي ضربت حول الشاعر المتمرد حصاراً ، وردت مظلمته من حكام بلاده اليهم مشفوعة بالضرب على ايدي المتمردين الاحرار في يمن الائمة الطغاة .

ومنذ مطلع القصيدة ينعي الشاعر التغريب عن وجه العربي القادم من بعيد :

[أهلا بعزام ، وسهلا به
من شعبه جاء إلى شعبه]
(ص ٣٥٢)

وهكذا ، كما يلحظ الدكتور عبدالعزيز المقالح : [يجيء عزام « من شعبه إلى شعبه » فهو ليس غريباً] « ص ١٧٨ : الابعاد الموضوعية ، (م . س .) . كما تكشف هذه القصيدة كما رأينا فيما سبق أن ذكرناه ، عن محاولة الخروج من دائرة التغريب الأوروبي لأمم الشرق ، ولا سيما التغريب الروحي والثقافي .

[ألـيس يـرضـى الـغـرب مـنـا سـوى
أن نـنـزع الأرواح في حـبـه]
(ص ٣٥٨)

ويثير الشاعر في البيت التالي مباشرة قضية التغريب المادي : (الاقتصادي والعلمي) وغيرها من مظاهر القيود التي كبلت مبادرة الشرق قروناً طويلة نحو الابداع الحضاري الحقيقي .

« ألـيس يـكـفـيـه بـأنـا نـرى
في قـيـده الـعـاتي ، وفي ثـوبـه »
(ص ٣٥٩)

وكان طبيعياً للغاية أن يرى الشاعر في ميلاد القائد الباكستاني « محمد علي جناح » رمزاً لميلاد عصر جديد للشرق الاسلامي بعد نهاية الحرب العالمية الاخيرة .

ويتقمص الشاعر دلالة هذا الرمز على ضوء تجربته الخاصة في اليمن ، فالعصور التي انجبت « جناح » هي نفسها الظروف التي انجبت شاعر اليمن الأكبر وقائد ثورتها التحررية الأولى في عصرنا .

كما أن المجتمع الباكستاني الذي عاش دهراً في الأوهام والطلاسم يشابه المجتمع اليمني في الفترات التاريخية التي عمت الشرق كافة .

وبهذا الاطار يلف الشاعر ميلاد « جناح » بالشموع اليمانية :

[عـصـور مـن الـديجـور انـجـبـن كـوكـبـا
أنـرن بـه شـرقـا وادهـشـن مـغـربـا

محون به أناملهن التي مضت
وانهضن منه حظهن الذي كبا
واخرجن شعبا كان كنزا مضيعا
تراقبه الدنيا وسرا محجبا
يعيش بسجن من رقيء وطلاسم
اسيرا صموتا ، خائفا ، مترقبا]

(م . ن . ص ٣٦٠ / ٣٦١)

ويستخلص الشاعر درس ميلاد القائد في الأمة بما يمثله من طموح وحماس وتحمل لاعباء المجد والنهار الجديد واخيراً ينهي الشاعر قصيدته بالتركيز على دور الفرد في التاريخ :

[نحيي بذكراه النهار الذي به
علينا تجلي والقضاء الذي حبا
وإذا جاء هذا اليوم ، جاء وليده
« جناح » فقلنا فيه أهلاً ومرحبا
وعادت به الدنيا جديدا وجددت
به فرحة كبرى وعيدا وموكبا
كذا يقهر الابطال معنى فنائهم
وما مات من أحيا شعوبا وأنجبا]

(م . ن . ص ٣٦٦)

وعلى المنوال ذاته ينسج الشاعر المهاجر طبيعة رقعة التغريب الأوروبي لأمم الشرق في قصيدته (إستقلال الهند وباكستان) ، حيث ظل الشرق في نظر الغرب مجرد سماد لحضارته أمداً طويلاً :

[عادت اليوم عزة الشرق للشرق وأمسى الغريب فوق رحاله كبُر الشرق أن يكون متاعاً تافه الشأن في يدي نشاله هكذا تبلغ الشعوب مناها ويفوز الغادي إلى آماله والذي أخرج الغريب رجال قُتلوا في صراعه ونزاله .

(م . ن . ص ٤٠٧ / ٤٠٨)

ولم تغب عن عين الشاعر في القصيدة وطنه المستضام ، فاستقلال شعبين من شعوب آسيا من السيطرة الغربية ، هو عيد للشرق كله ، يتمنى الشاعر أن تشرق على بلاده شمس الضحى بمثاله :

[لك يا هند يوم عيد مجيد ما اتتنا شمس الضحى بمثاله
هو عيد للشرق تبرز فيه روح ماضي جهاده ونضاله
وهو سلوى لكل شعب مهان مستضام يئن في اغلاله]

(م . ن . ص ٤٠٨)

وكان من الطبيعي ايضاً أن يستلهم الشاعر سيرة النبي محمد ﷺ في قصيدته « محمد سيد الأنبياء » ، معبراً عن هموم الأمة الاسلامية التي اطبقت فوقها - على حد تعبيره - الخطوب والسيول والعواصف الهوج ، ثم . . .

[أنبت الدهر في مضاجعها الشوك فلم تلق راحة في وطاء
وتولى شؤونها كل وحش مرهف الناب مولع بالدماء
يأكلون الدنيا باسمك مكراً واختراعاً للسذج الأغبياء
ويعدون غشهم للملايين مراناً على فنون الدهاء

كيف ضلوا عن الطريق التي عبدتها في مناكب الصحراء
مضت الأعصر الطوال وما زلت هدى المصلحين والحكماء] .
(م . ن . ص ٤١٤)

٣٢ - ويعود الشاعر في قصيدته « ميلاد جناح والقضية الباكستانية » مرة اخرى إلى استخلاص الدروس الجديدة الناتجة عن محن ما بعد الاستقلال الوطني من قبضة الغرب ، والصراع على الزعامات والعصبيات ، فيعيد تقويمه لدور الفرد في التاريخ بالمقارنة مع الواقع وشعور الجماهير . .

[ومصير الشعوب كالحق لا يبنيه بان بوهمه وادعائه
والملايين لا تعيش على الشك ،ولا تستقر فوق هبائه
هو خلف في الروح ما قيمة الرأي السياسي في لظى هوجائه
مرجل الشعب لا يبالي اذا جاش بأقطابه ولا زعمائه
وشعور الجمهور أقوى من العقل ، ومن حكمه ومن حكمائه
والزعيم الاريب من يجعل الواقع من فوق رأيه وارتيائه
يتمشى مع النواميس لا يحمل سير الورى على اهوائه] .
« الزبيري : نقطة في الظلام (م . س . ص ١٤٨ / ١٤٩)

ويطرح الشاعر في القصيدة ذاتها مشكلة التغريب الناتجة عن اخطبوط الخرائط السياسية العالمية ، ويرد عليها بمنطق المهاجر في ارض الله الواسعة :

[قيل ليست بلادكم انما أنتم بهذا المكان من غربائه
. . . .
فأجابوه : انما الأرض لله وللقائمين تحت لوائه

هـــو مـــلك لمـــن دجـــاهـــا ولـــيـــســـت
مـــلك أنـــداده ، ولا شـــركـــائـــه

ولمـن يـبــذلـــون أرواحـــهـــم فـــيـــه نـــشـــاوى بـــحـــبـــه وولائـــه
ولمن جـــابهـــوا المصـــارع والأهـــوال شـــوقـــاً لـــوصله ولقـــائـــه]

(م . ن . ص ١٥٠ / ١٥١)

ولكن مرحلة الغربة في الباكستـان ، كانت كـما يرى الشـاعر النـاقد عبد الودود سيف : [نهاية وبداية تجاوز . . . كان عليه أن يبكي التجـربة التي انصرمت ، وأن يتحرر من آلامها . . بمعنى كان عليه أن يعيد تكـوينه وفق نسق آخر جديد] (شعر الزبيري في الباكستان : اليمن الجـديد . ع (٦) اكتوبر ١٩٨٤ ص ١٦) .

وكان كل ذلك بطبيعة الحال ، نتيجة احساس بوجود غير شرعي في المهجر نظراً لقوانين الاقامة والجنسيـة التي حاول التخلص منهـا عن طريق شيـخ الاسلام هنـاك المرحـوم « شبير احمـد عثماني » ، ممـا جعل الشـاعـر يعيش ـ عـلى حد تعبيـره ـ [في غمرة الـظلام ، وفي عنفـوان المـأسـاة التي عانيتها على اثر سقـوط حكومـة الثورة اليمنيـة ، كنت مشرداً في بـاكستان والهند ، وكنت لا احمل جـوازاً ولا اجد بلداً في العـالم يقبل دخـولي فيه او اقامتي ، وكان وجودي في الباكستان وجوداً غير شرعي . .] .

في هـذا الجو القـاتم التعس جاء العيـد ، وكتبت القصيـدة التـاليـة اقص حالتي على شيخ الاسلام المرحوم شبير احمد عثماني ، وأحاول عنـده أن أجـد في شريعـة الاسلام ، وفي شهـامـة الخلق الاسـلامي عـونـاً عـلى التخلص من قـوانين الاقـامة والجنسيـة] (الزبيـري م . ن . ص ١٥٤)

والقصيدة كلها طافحة بعذاب مكتوم من منحة الضياع والتشرد على الرغم من ملمح التعبير الشعري الذي يميل بالصورة الشعرية نحو التواصل الموضوعي ، انه كبرياء نفس ابية مطاردة بزمن عصي جاحد .

[أنا الغريب الضائع المشرد
أتيه في الدنيا ولست أفقد
خلقت في الأرض ومالي مسلك
فيها ولا لي في ثراها مقعد
وجئت للدهر وما لي عنده
يوم ولا لي عند آتيه غد
قد زجت الأقدار بي في عالم
مالي به هوى ولا لي مقصد
دخلته بالرغم - من باب - ولا
أعرف باباً للخروج يوجد
بلى له باب الردى لكنه
باب بأسرار الحياة موصد
سجن رهيب ماله حد
يفر المرء من أطرافه أو يبعد

....

في كل شعب نكبة وكل ارض
فتنة أو نار حرب توقد
والعالم اليوم بأيدي عصبة
لا عقل يهديها ولا معتقد

تـؤلـه الـقـوة والمـال ولا
تـرى الهـا غـير هـذا يـعـبـد]

(م . ن . ص ١٥٧ / ١٥٦)

هذا الزمان الذي يهم أن يطرد الشاعر من اواخر كوخ قصي :

[يهـم أن يـطردني مـن كـونـه
لـكـنـه لم يـدر ايـن أطـرد !!
أتى عـلى أحـبـتي فـانـتـشـرت
رؤ وسـهـم بـجـانـبـي واسـتـشـهـدوا
وأحـرق الـدنـيـا ولم يـبـق بهـا
الا أنـا والـنـار حـولي تـوقـد]

(ص ١٥٧)

وينتقـل الشاعـر بعد حـوار طريق بينـه وبين شيـخ الاسـلام حـول الكون والفساد والمعاصرين إلى نجوى شجية لمربي جيل كـامل من احـرار اليمن ، ومنبع النجوى مقامة عنيفـة للشعور بـالغربـة كما تصب النجـوى اشجانها في نهر الأجيال التي ستستنبط منها الحياة ، فتحصد في الغد زرعاً سقته دماء الشهداء . .

[إن كـانـت الـغـربـة تـشـجـيـني فـما
يخـذلـني الـصـبـر ولا الـتـجـلـد

. . . .

وإنـني ضـيـعـت عـمـري كـادحـا
وضـيـع الأهـل مـعـي والـولـد

فإني القلم اني مصلح
فيها واني عامر مشيد
وإن أجيالاً ستأتي بعدنا
فتعرف الحق وتشهد
تستنبط الحياة من تاريخنا
وتوصل الشعب العلي وتصعد
. . . .
نحن هدينا الناس من جهالة
وما علينا انهم لم يهتدوا
نحن زرعنا وسقينا زرعنا
دماً ويأتي بعدنا من يحصد]

(م. ن. ص ١٦٤)

(١٣)

٣٣ - وينتقل الشاعر في قصيدتيه : « المؤتمر الإسلامي في حفل افتتاحه بباكستان » و« بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان » إلى مرحلة جديدة من حياته النضالية ، فكأنه رمز مستمر للتجاوز الانساني ، منذ فترة طفولته الشعرية التي مدح فيها من مدح ، ثم في مرحلة « النسخ » والتعديل على ضوء تجاربه الطويلة ، التي أوصلته إلى مرحلة اليقين الشوري . في هاتين القصيدتين يمزج الشاعر بين الحسّين : الإسلامي والقومي ، مزجاً يعبر عن شجاعة عقل ناضج أصقلته التجارب العديدة ،

والمحن الشديدة . فلم يتهيب يوماً من إظهار خطوط الخطأ أو الصواب في كل مراحل كفاحه .

ولقد تبلورت في النهاية في ذهنه الثاقب قضايا الشعوب العربية والإسلامية في وحدة لا تنفصل عن قضايا كل شعوب العالم وفي مقدمتها قضية التحرر للشعب العربي الفلسطيني من قبضة الصهيونية العالمية ، وقضية التحرر للشعب العربي الجزائري من الاستعمار الفرنسي .

وتراه يخاطب المؤتمرين في قصيدته الأولى بقوله :

[ما رأينا الأوطانَ تشرى بمالٍ
إنما يملكُ الترابَ شهيدُهْ
وفلسطينُ ذلكَ الوطَنُ الغالي
أحقٌّ قَدْ اضمحلَّ وجودُهْ ؟
قَصَمُوا ظَهْرَهُ وقالوا مُصابٌ
فادحٌ ينبغي لنا تَضْمِيدُهْ
كُلّما اوجسوا من الشعْبِ خوفاً
سَلّمَوا أمْرَهُ إلى مَنْ يبيدُهْ
أمِنَ العَدْلِ أن نقرَّ ونستبقي
على الغَصْبِ كلَّ لصٍ يُجيدُهْ
يُطْرَدُ الشعْبُ من حِماهُ ويُشْتَاقُ . . .
. . . إليه من كل شعب طريده
لَمْ يدمِّرْ حمى القوانين
. . في العالمِ إلا نقودُهُ ويهودُهُ

سوف يحيا برغمهم مرّةً أخرى
...وإنْ طالَ مَوْتُهُ وركودُهْ
سَوف يبني الشعبُ الأبيُّ ضحاياهُ
... ويسترجعُ القديمَ جديدُهْ]
(ص ١٧١) [نقطة في الظلام]

ثم يلتفت إلى كفاح الشعوب العربية في شمال افريقيا قائلاً :

[ولنا في شمال افريقيا شعبٌ قريبٌ وإنْ تناءتْ حُدودُهْ
نُفِقَتْ كُلُّها العهودُ سوى عهدِ أمينٍ لا يُستطاعُ جحوده
ينضوي حولَهُ الشبابُ الملايينُ جنوداً لأي فتح يريدُهْ
كلما زادَهُ العدوُّ واقصاهُ تدانى إلى هوانا بعيدُهْ]

(م . ن . ص ١٧٢)

كما نراه يبصر أبعاد المسألة المصرية بعد الحرب العالمية الأخيرة ببعديها . . السياسي (الجلاء للقوات البريطانية عن أرض مصر) ، والاجتماعي (حق الشعب في الحياة الكريمة) :

[وإلى مصرَ يزدهيني هوى الشِّعر فأنهى خيالَهُ وأذودُهْ
إنما مصرُ نيلُها العَذْبُ شِعرُ الله في الأرض لا يُجاري قصيدُهْ
وحقوقُ الوادي ستملى على الدّهر وإن طال مَنْعَهُ وصَدودَهْ
كم أراده أن يقرَّ على الضيم فتأبى أبطالُهُ وأسودَهْ
كيف يُلْغى حَقّ وفي النيلِ والأهرامِ والشعب قائماتٌ شهودُهْ
(ص ١٧٣)

ثم نراه يختتم قصيدته هذه بدعوة صريحة إلى وحدة شعوب الشرق :

[وحرامٌ أن تطلع الشمسُ في شرقٍ شقيٌ ما فيه إلا عبيدُهْ
أنتموا عالمٌ من المغرب الأقصى إلى الشرق خافقاتٌ بنودُهْ]
(ص ٧٤) .

وبهذا الحس التاريخي العميق لقضايا التغريب السياسي والحضاري للعالم الثالث ، أباح الشاعر لنفسه ، أن يستخدم بعض قصائده الباكستانية في [أحداث عربية ومحلية] (راجع د. المقالح في الأبعاد الموضوعية ، م . س . ص ١٧٩) .

وهذا ما صنعه الشاعر ، منسجماً مع هذا الحس التاريخي العميق في قصيدته « بمناسبة العيد الأول لقيام باكستان » والتي يقول مطلعها :

[اليوم ، ولّى بباكستان ماضينا
نَحْسٌ وَقَعَ خُطَاهُ في مغانينا]
(الزبيري : ديوانه ، م.ن. ص ٣٤٧) .

ويحورها الشاعر بعد أن حل ضيفاً كريماً على مصر بعد ثورة الثالث والعشرين من يوليو عام (١٩٥٢) إلى قوله :

[اليوم وافى بوادي النيل ماضينا
نَحْسٌ وَقْعَ خُطاهُ في مَغَانِينا
يَوم مِنَ الدَّهرِ لَمْ تَصْنَعْ أشِعَّتَهُ
شَمْسُ الضّحى بَلْ صَنَعْناهُ بأيْدينا

قَـدْ كَـوَّنَـتـهُ ألـوفٌ مِـنْ جَمـاجِمـنـا
وجَمـعَـتـهُ قـرون مـن مـآسِـيـنـا]

(م . ن . ص ٣٤٧)

(راجع د. المقالح م . ن . ص ١٧٩) .

ولقد وعت الجماهير اليمنية إحساس شاعرها الأكبر ، عندما راحت تنشد بحماس بـالغ البيتـين الأخيـرين ، تـرحيبـاً بقـدوم فجـر السـادس والعشـرين من سبتمبر عـام (١٩٦٢) . متجـاوبـة مـع الحس الشـاعـري والتاريخي لبطلهـا الغنائي (الـزبيري) ، وهـو موقف شعـوري صادق من جماهير ناقدة للشعر كأفضل ما يكون النقد الأدبي [راجع كتاب : الزبيري شاعراً ومناضلاً ، ط ١٩٧٨ ص ٢٢) .

والبردوني (زحلة م . س . ص ١٣١) .

إن هذا الاستبدال اللاشعوري من قبل الشاعر من ناحيـة ومن قبل المتلقين لشعره من ناحية أخـرى يدل عـلى سر عميق كشف عنـه الدكتـور المقالح في دراسته الأكاديميـة الجادة في قـوله [. . وإنمـا يوحي ـ فقط ـ بـأن الشاعر قد سئم غربة قصائده ، كما سئم غربته نفسها ، فهو يحاول أحيانـاً أن يعيد إليها عروبتها ، وأن يـرجعها إلى حيث تمـارس وجودهـا وإيحاءهـا الكامل ، إنه موقف شعوري ونفسي أعمق من أن تفسره كلمات ناقـد أو استنتاجاته الذاتية](الابعـاد، م . س . ص ١٧٩) .

وهكذا يتجاوز (الزبيري) في كلّ من أشعاره وحيـاته في آن حـدود الاطار الحضاري والاجتماعي للأربعينات من عصرنا ، مثلما تجاوزت معه

الجماهير اليمانية بحسها الحضاري العميق حدود النقد الأدبي المدرسي لتقتبس دون عون من النقد ونقد النقد الأدبي ما يجاري أعمق مشاعرها ، مستبدلة دون إذن مسبق خطاب شاعرها الأكبر للمقام المناسب لحالتها الوجدانية بحسب مقتضى الضرورة التاريخية للثورة السبتمبرية المجيدة باليمن ، التي ألغت التغريب الكهنوتي من على عقلها وضميرها ، وذلك بفضل العديد من محاولات (التجريب) : التاريخي والحضاري والأدبي ، بعدما دفع الزبيري قلبه الدامي هبة خالصة فداء لكل ذلك .

وعلى هذا النحو تجري معالجة الشاعر لقضايا التغريب والتجريب في مجمل شعره : الوطني والقومي والاسلامي وأخيراً ـ الذاتي .

ولعل في كل ذلك ما يكشف عن طبيعة صيرورة الرؤ ية الانسانية والفنية في شعر الزبيري عبر مراحل تطور الظروف الحضارية لعصره .

٣٤ ـ تتفق (نونية) الزبيري ـ السالفة الذكر ـ من حيث أسلوب بنائها الفني الخارجي (الوزن والقافية) مع كل من (نونية) ابن زيدون (٣٩٤ ـ ٤٦٣ هـ) و (نونية) « شوقي » (١٨٦٩ ـ ١٩٣٢ م) كلتاهما من البحر البسيط) . (راجع ديواني : (ابن زيدون) ، ط ١٩٧٥ بيروت ـ ص ٩ ـ ١٣) و (شوقي) : ط ١٩٧٠ مصر ، جـ ٢ ص ١٠٤ ـ ١٠٨) .

لكن قصيدة الزبيري المعارضة ، تختلف عن كلتا القصيدتين السابقتين : كماً وكيفاً ، فنونية الزبيري لا تتعدى في حجمها نصف النونيتين السالفتين إلا بقليل من الأبيات .

كما تتباين قصيدة الزبيري عنهما في كل من غاياتها وطريقة بناء

تراكيبها الشعرية وإقامة عباراتها ومعانيها وصورها الفنية .

وإذا كان « ابن زيدون » في « أضحى التنائي . . » يتحسر على أيامه الماضية مع « أندلسيته » ، وإذا كان « شوقي » في « يا نائح الطلح . . » يحن للوطن العزيز في منفاه بالأندلس ، ويعيش حالة التفجع ذاتها على الفردوس المفقود .

فإن الزبيري في معارضته هذه ، كان يعيش مناسبة تعتمد على نوع من منطق الأشباه والنظائر ، أو على نوع من التماثل الذي لا يلغي التباين وإن ثبت ـ مبدئياً ـ حالة التخالف .

بنيت نونية الزبيري على أربع مراحل :

ـ إشراقة يوم جديد : الأبيات (١ ـ ٩) .

ـ تذكر التضحيات التي صنعت هذا اليوم : الأبيات (١٠ ـ ٢٠) .

ـ عودة للواقع : الأبيات (٢١ ـ ٢٧) .

ـ استخلاص الدروس لاذكاء العزائم : الأبيات (٢٨ ـ ٣٤) .

ونرى أن هذه المراحل الأربع تخضع لمحور التماثل بين المناسبتين اللتين قيلت فيهما القصيدة ، أو بمعنى أصح مجموعة المناسبات التي استخدم فيها المبدع والمتلقي معاً بعض أبياتها .

ونتبين من دلالة المبنى الشعري للقصيدة ذاتها المعنى المحوري لفكرة تحقيق التواصل الجمعي لنونية الزبيري المعارضة للقصيدتين السالفتين .

وتتجلى ملامح هذا التواصل الجمعي للمشاعر التي يعبر عنها الشاعر من خلال التلازم بين اطاري : (الزمان) و (المكان) وكما يفصح الشاعر عن ذلك في كل من عنوان (النونية) ومطلعها في آن .

وتكاد تتساوى توزيعات الشاعر لكل من الأفعال : الماضية والمضارعة بين كل شطرة وأخرى على مدار القصيدة وتنتهي نونية الزبيري ، بتساوق مدهش بين المقابلات المكانية والزمانية من خلال تراكيب شعرية تلف هذا التواصل الجمعي في محور مركزي .

[إن الحقائق قد تخفى وإن كبرت
وقد تزول بتضليل المضلينا
لولاهما كان هذا الصبح منقلبا
ليلاً وهذا البناء الضخم مدفونا
وكان هذا الذي يذكي عزائمنا
عبئاً من الهم يشجينا ويبكينا]
« الزبيري : ديوانه ص ٣٥١ » .

وتتضح لنا غاية الشاعر من خلال هذا الاطراد الرزين لحركة أسلوب المقابلات اللغوية والسياقية ، ودرجة توزيعها ، بين كل من الحقائق والأباطيل ، والعالم الذي ينتسق بصعوبة بالغة في زمان متقلب ، وحيز قابل للهدم والبناء ، وأخيراً ، يلمح الشاعر لهذا العالم الانساني القائم على نزاع مستمر بين العزائم والهموم وإذا نظرنا إلى مقتضيات الإيقاع والقافية والتراكيب الشعرية والتعابير الخاصة بالشاعر وعصره معاً كقوله :

[أيام كان الصراع المر يطعم
أفواه القبور ملايينا ملايينا]
(ص ٣٤٩)

كما يضفي أسلوب الاعتراض بين كل من الجملتين : الاسمية والفعلية المسبوقة بـ (قد) ، على التركيب الشعري في البيت الأول من هذه الأبيات التي ذكرت - أعلى - اليقظة والترقب الحذر لمرحلة انعطاف يدركها الشاعر بين عصرين فإننا نجد ملامح التفاعل بين موضوع القصيدة ومبناها يؤكد على أن معارضة الزبيري ، قد تجاوزت « أشباه عوادينا » كما تخطى الحيرة الماورائية في قول شوقي :

. . نشجى لواديك ، أم نأسى لوادينا ؟

بعدما أذكى هذا التواصل الجمعي للزمان وللمكان اللذين اختبرهما الشاعر بفضل تجاربه العديدة عزائمه الفنية .

٣٥ - وإذا كانت قصيدة الزبيري السابقة قد أوضحت بعض معالم التجاوب بين التجربة الفنية للشاعر والتراث الشعري ، من خلال معالجة قضية التغريب في إطارها السياسي العام .

فإن قصيدته (مصرع الضمير) تكشف لنا عن بعض معالم التجاوب بين تجربته الشعرية وتجارب غيره من الشعراء العرب المعاصرين من خلال معالجة قضية التغريب في إطارها الذاتي الخاص .

وتعد هذه القصيدة معارضة أخرى لقصيدة الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي : الجنة الضائعة ، والتي كان (الزبيري رحمه الله لا يمل الترنم بها) (أحمد الشامي : من الأدب اليمني ط ١٩٧٤ ص ٧٢) كما

تأثر بها ـ في الأربعينات ـ كثيرون من شعراء اليمن .

وتعبر هذه القصيدة كما يقدم لها الزبيري في ديوانه عن مأساة الشباب اليمني المستنير ، الذي حاول العهد البائد أن يلزمه الصمت وغض الطرف عن كل ما يراه من فساد (راجع مقدمة الزبيري للقصيدة ص ٢٨٢ من ديوانه) .

أياً كانت ظروف نظم القصيدة أو ظروف تدوينها التي اختلطت بها بعض الأبيات (راجع الشامي م.س. ص ٢٧٧) فإن ما يهمنا الآن هو تتبع تصرف الزبيري في أساليب شعره وشعر غيره من شعراء العربية المعاصرين له .

نقرأ في قصيدة (الشابي) ذات النفس الرومانسي العميق قوله :

ونظل نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير
بالسائل الأعمى وبالمعتوه والشيخ الكبير
بالقطة البيضاء بالشاة الوديعة بالحمير
بالعشب ، بالفنن المنور ، بالسنابل بالسفير]
(الشابي : الأعمال الكاملة ، تونس ط ١٩٨٤ ، ج ١ ، ص ٢١١) .

وفي قصيدة (مصرع الضمير) نقرأ الأبيات التالية :

[حطم دماغك إنه شر برأسك مستطير
مزق فؤادك إنه يؤذي الخليفة والأمير
لا تنطق الحق فهو خرافة العصر الغرير
لا تنتصر للشعب إن الشعب مخلوق حقير
لا تطمحن فلست أكثر في الحياة من الحمير]

(راجع : الزبيري (م.ن. ص ٢٨٣) و (الشامي : م.س. ص ١٧٩) .

ثم يضيف الزبيري بعد البيت السابق مباشرة :

[لـن تـرتـدي غـير اللجـام ولـن تـذوق سـوى الشـعـير
واحـذر تـصـدق رؤيـة الـعـيـنـين أو نـبض الـشـعـور

فـإذا نـظرت دجـى فـاعـلن أنـه الـصـبـح المـنـير
وإذا تـرى الـشـيـطان عـربـيـداً فـقـل مـلك مـهـور

لم تـسـتـرح مـن رعـب ديجـور ولا مـن عـبء نـير
يخـشـى الـتـنـفس في هـواه والـتـحـرك وسط نـور

ودعـوا لـنـا شـعـبـاً نـحـنـطه بـأوهـام الـعـصـور
ونـذيـقـه نـومـاً يـغط بـه إلى يـوم الـنـشـور]
(المصدر نفسه ، والمرجع ذاته) .

وعلى الرغم من وحدة الهيكل العام لكل من قصيدتي (الشابي) و (الزبيري) وزميله الشاعر الأستاذ (أحمد المعلمي) في كل من الوزن (مجزوء الكامل ، والقافية) ، وبالرغم من تعدد التضاريس الصوتية بتعدد المعنى والحال ، بين طلب الاستزادة ، ونداء الغريق .

فإن تصرف الزبيري في أسلوب القصيدة - كما هو واضح من استخدامه للفظة (الشعير) - قد أضفى على القصيدة جواً من التهكم العميق الذي يدل على عناد وإصرار عظيمين من أجل تجاوز حقيقي للوضعية العامة التي جمعت بين كل المعارضين للحركة الرومانسية في

الأدب العربي المعاصر باليمن منذ الأربعينيات . والتي وحدت بينهم القافية والوزن ـ في هذه القصيدة ـ وإن ميزت التضاريس الصوتية المتنوعة ، مثلما حدت الحركات الطويلة في الأبيات الثلاثة الأخيرة في صورها الفنية الساخرة طول نفس الشاعر وقوة عزيمته .

(١٤)

٣٦ ـ وأود الآن ـ الاشارة ـ مجرد الاشارة ـ إلى اطار هام من اطر قضايا التغريب في شعر الزبيري ، وهو الاطار الانساني العام ، والذي يقف برسوخ شامخ جنباً إلى جنب مع بقية الاطر : الوطنية والقومية والاسلامية والذاتية في دواوينه الثلاثة . .

لنقف عند قصيدتين متميزتين في هذا المجال وهما : « حرب الطغيان الهتلري » و« وداع طبيب دانمركي انسان » . . وعند « قطعة » شعرية له بعنوان « عيادة مريض » .

وتبدأ القصيدة الأولى باستخدام الشاعر لصيغة فعل الأمر التي تتكرر مسندة إلى « أوروبا » ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ، ويعد القسم الأول من هذه القصيدة بمثابة حرب على الطغيان الفاشستي الذي اغرق العالم المعاصر بسموم شتى منها الشعور العنيف بالاغتراب مما انتج كماً هائلاً من ادبيات (اللامعقول) في عصرنا ابتداء من « الغثيان » لسارتر ، حتى « في انتظار جودو » و (الكراسي) لكل من « ص . بيكيت » و (ي . يونيسكو) مروراً بـ (الغريب) و « الوباء » وغيرهما لألبير كامي . .

ويفتتح الشاعر قصيدته بطلب التحطيم لأسر أوروبا ذاته - أو متمنياً - باشراقة يوم جديد . . .

[حطمي الأسر يا أوروبا وقومي . .
وانشري في الفضاء قيود الزعيم
ومري يومك المقدس يكسو . .
صفحة الشمس من دماء القروم
وانشري في السماء انفاسك
الحري وانات قلبك المكلوم
فإذا هاجتك أجنحة الألمان
يوماً تعثرت بالجحيم]

[الزبيري ديوانه « م . ت » . ص ٤٠٠]

ثم يتدرج الشاعر في تصوير قيود الانسان بأوروبا المعاصرة ابتداء من القيود المادية/ السياسية إلى القيود المعنوية/ الثقافية كقوله :

[ومري لعنة القيود فلم تعرف قيود تؤدي بشعب عظيم
لن يطيق الحديد أن يطبع العار على (المارن) الاشك الكريم
واسمحي بالدماء فالمجد لا يصنع الا من الدم المظلوم
إن صوت الأرواح يفسد ما فيها من العز والاباء الصميم
إن قلباً يحتله شبح الذل جدير بالحرق والتحطيم
إن عيشاً يعطى من الغاصب الفظ لعيش ملوث بالسموم
اطلقي الألسن التي سجنتها لهواء الوحش العنيد الغشوم
طهري الأعين التي اطبق الليل عليها كل لون دميم

[م . ن . ص ٤٠١]

وإذا كـان الشاعـر قد اكتشف في القسم الأول من قصيـدته صـورة العالم المعاصر من نافـذة الطغيـان الفاشستي التغـريبي (المادي والمعنـوي) معاً . .

فـإنه يتكشف لنـا في القسم الثاني من القصيـدة ذاتها صـورة العـالم المعاصر من النافذة ذاتهـا من زاوية التجـريب المدمـر في شكل المختـرعات الحـربيـة الحـديثـة التي أوضحت عن بعض الـطاقـات السلبيـة للحضـارة الانسانية المعاصرة . .

[رب مــاذا وهي القضـاء ومــاذا حــل فيــه من المهــول الجسيم
أجحيم تــطير في الجــو طيــراً أم طيــور تــرعــرعت في الجـحيـم
أم شيــاطين تحضـــر النـار لا تخشى رجــومــاً لكنهــا من رجــوم
أم نجــوم ثــارت عــلى الفلك الــدوار والكــائنــات والتنــظيم
حبليــات يلدن لــلأرض اهــوالاً وينجبـن كــل خــطب عــظيم
ركبــوا في الحديــد والنـار نــاراً وحـديــداً يجـري بضــوء العلوم

[م . ن . ص ٤٠٢]

٣٧ - وفي « وداع طبيب دانمركي انسـان » يعود إلى بلاده بعـد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، يقف الشاعر وقفة عربي كريم ليـودع إبناً من أبنـاء الغرب ، جمعته به الفضيلة [من أقرب حد لها وأقصى البقاع] .

والحد الأقرب لهذه الفضيلة التي جمعت بين ابني : الشمال الأوروبي والجنوب العربي ، وهو حد الانسانية التي ازعجتها [جبابرة القهر] .

عصبـة فـظة رمت بشعـوب الارض من حـالق كــرمي المتـاع
فــاجتمعنــا كــما تجـمعـت الانقــاض في وحـشــه من الاجـتمــاع

ولقــد شئت أن تعــود إلى شعبــك بعــد الـشتــات والانـصـــداع
وتــرى فيــه أمــة اخــرجتهــا قــدرة الله مــن بــطون الـسبـــاع

[الزبيري : م . ن . ص ٤٠٤]

ثم تراه يتأمل غرائب عصره ، والطرق الملتوية التي تجري في مدارها تجاربه ومخترعاته .

[كتب الله أن يعيش بنــو الانســـان في مــأمن من الاطـمــاع كلما استعيدوا بمخترعات جاءهم منقـذ من الاختراع هكـذا شاءت المقـادير أن تسخر من شهوة الذئاب الجياع] .

[م . ن . ص ٤٠٥]

ويوضح الشاعر عن انسانيته العميقة في قطعة شعرية عنوانها « عيادة مـريض » ويبدو أنـه قد نـظمها عـلى أثر عتـاب لصـديق مـريض اعـاقتـه الـظروف ـ ظروف الغـربة ـ عن عيـادته ، فكتب لـه معتذراً ، كـما يكتب الناس في بطاقـة مثل تلك المنـاسبات ، ولكن مـا اكثر الفـروق بين كتـابة صادرة من قلب عامر بمشاعر انسانية صادقة ، وكتابة المجاملات العابرة .

يقول الشاعر :

[تـقـبـل تحـيـات الـكـئـيـب المـفـجـع
ولهـفـة صـب مـن شـكـاتـك مـوجـع
وإنـك إذا تـشـكـو عـضـالاً فـإنـني
لأجـلك اشـكـو مـن فـؤاد مـصـدع

وإن لم أكـن في الـزائـريـن فـإنـني
أزورك في شـعـري وحـزني وأدمـعـي]

[م . ن . ص ٤٠٣]

٣٨ ـ وفي قصيدته [شكوى] يتوحد الشاعر مع نفسه، معارضاً إزدواجية العالم وعصره ومجتمعه ، ونراه ينسج على دالية [المعري] تأملاته الانسانية حول حماقة الانسان المعاصر والحاكم الطاغي ، والمنافق الجاحد . . وكما يفسح له ايقاع وزن مجزوء البحر الكامل مجالاً للتأمل الرزين ، تفصح القافية الدالية المفيدة ذات الصوت الجهور الشديد عن قسوة إيقاع العصر ، وتقلقله المؤسس على المخاوف الشنيعة .

[ظـلـم الـزمـان وجـارت الـدنـيـا وقـيـدني الابـد
كـيـف المـصـير؟ وكـل شـيء في الحـيـاة بـلا رشـد
الأرض تـرجـف بـالمـخـاوف والـكـواكـب تـرتـعـد
والـشـمـس تـنـتـظر المـصـارع في يـد الله الـصـمـد
وحمـاقـة الانـسـان تحـفـل ، بـالحـيـاة وتـسـتـعـد
والحـاكـم الـطاغي يجـور عـلى الـبـلاد ويـسـتـبـد
هـذا جـنـاه أبي عـلي ومـا جـنـيـت عـلى أحـد]

ثم يواصل الشاعر فضح اقنعة المزيفين والمنافقين والجاحدين في عصره من خلال حس انساني عميق .

وإذا كانت قصيدة الزبيري السابقة [شكوى] تعبر ـ في شكل ترنيمة ، حنين لانسانية صادقة ـ عن شعور التفرد عن الواقع المغترب للشاعر ، فإن مقطوعته الجميلة [دعى] تعبر عن التفرد عن الواقع الأدبي المغترب في عصر الشاعر ، انها محنة [الادعاء] .

ويشرح الشاعر هذه المحنة في عصر انتشار التعليم والصحافة والمعارف العامة ، التي خلقت اجواء من الشعور بالاغتراب لدى اناس عاديين وغير عاديين :

يقول الشاعر :

ودعي في الشعر لا يحسن الشعر ولكنه يجيد المزاعم
ينبش التراب والحصى زاعماً أن القوافي قد خبئت في المناجم
فإذا لم يجده في الأرض اضحى ناقباً عنه رأسه بالمحاجم
وإذا سالت الدماء ولم تجد القوافي رأيت اضغاث حالم

الزبيري [م . ن . ص ٤٠٦]

٣٩ - ويعلق الدكتور المقالح حول هذه المحنة التغريبية كما عبر عنها الزبيري في بعض مخطوطاته الهامة بقوله :

[وفي مكان آخر من المحاضرة اياها ، تحدث الاستاذ الزبيري عن محنة قد بدأت في التفشي منذ ذلك الحين ، وقد بلغت في أيامنا هذه إلى ذروتها ، وهي محنة الادعاء ، فالكل شاعر ، والكل أديب ، والكل ناقد ، لا يوجد قارىء متواضع واحد ، ولا مستمع يحب الشعر دون أن يدعي ممارسته ، ويهوى الأدب دون أن يعتبر نفسه من أساطينه الكبار .

هل كان شاعرنا الكبير يعاني يومئذ من المتطفلين ، كما يعاني منهم جيلنا ، وهل كانت تلك المحاضرة مناسبة ذهبية يطلق فيها صرخته التي تضمنت شكوى من هؤلاء الذين يشوهون مسار الكلمة ، ويجيدون كل بضاعة الا الكتابة] .

[د . المقالح ، مقدمة ديوان الزبيري : نقطة في الظلام . م . س . ص ٦١] .

ويجسد الأستاذ الزبيري كناقد لبعض جوانب التغريب الثقافي في عصره هذه المحنة قائلاً :

[ولقد ارتفع مستوى التعليم ، وتعلم الناس كل شيء يقع في نطاق المستويات العادية ، فتشبه بالشعراء من ليسوا بالشعراء ، وبالكتاب من ليسوا بالكتاب ، فأصبح كل يستطيع أن يكتب ، وكل يستطيع أن يشعر ، وكل يستطيع أن يوجه دعوة ويخترع رسالة ، وكما يقال : لا يوجد احد خير من أحد . . لماذا اذن أقرأ مقالاً لم أكتبه انا وأتأثر به ؟ واستجيب له ، ولا استطيع أن اكتب مثله ؟

وأخيراً لماذا اطرب بالبيت من الشعر وأهتزله ، وأتأثر بوحيه وأنا استطيع أن أنظم العشرات من أمثاله ؟

وهكذا اعمتنا روح التساوي في الأشخاص والأشياء والنظريات والمواهب ، فلا موهبة خير من موهبة ، ولا نظرية خير من نظرية ، ولا شيء خير من شيء ؟] [الزبيري : م . ن . ص ٦١ / ٦٢] .

وفي رسالة للزبيري ، إلى احد الطلاب القريبين إلى نفسه تقرأ السطور التالية حول القضية الانسانية ذاتها كملمح من ملامح التغريب في عصرنا .

[إنك تعرف ما انحدرنا إليه من فوضى نقد ومهاترات ، وتبادل اتهامات ، ولست ادري إلى اية قاعدة يرجع الناقدون ، ما دام كل انسان له حق التقدير وحرية التقييم ، وقدسية الحرية الشخصية في كل ما يقول

ومـا يفعل ، لقـد اصبحنـا بـلا أزمـة ولا معـايـير ، وأصبـح المعـول عـلى الشطارة . مجرد الشطارة . . .] [م . ن . ص ٦٢] .

وإذا كـان الادعاء ـ الأدبي وغـير الأدبي ـ هو ضـرب من [الاغتراب عـن النـفس] (Self - Estangement) ، أو هــو [انـقــلاب [الانــا إلى [الآخر] ، سواء أكـان الآخر [مبـدعاً] أم غـير مبدع ، فـإن الادعاء في مجـال الابداع عمـوماً والأدبي خصـوصاً يمثـل بحق بالنسبـة للشاعـر بصفة اخص ، كما يرى بعض البـاحثين في أدب الـزبيري [هم الهمـوم بالنسبـة للواقع الأدبي المتدهور] . وإذا كان واقـع الأدب في أواخر الخمسينـات قد وصل إلى هذا المستوى من التناقض ، وفوضى التقويم ، فإنه في الـظروف الـراهنة ، قـد وصل إلى القـاع ، وما الاتهـامات الجـائرة المـوجهـة ـ دون هدف ـ إلى كل مبدع وفي مقدمتهم الـزبيري نفسـه الا التعبير الأخـير عن بؤس الحيـاة الأدبية وانحـدارها إلى أسـوأ المستـويـات] « د . المقـالـح ، م . ن . ص ٦٢ / ٦٣ » .

التجريب الفني

وخصائص الأسلوب في أدب الزبيري

[٤٠] يمثل شعر الزبيري في باب (الاخوانيات) ؛ بالمعنى المحدد في الفقرتين (٢٤) و (٢٥) من هذا البحث ، دلالة خاصة في التعبير عن قضايا التغريب والتجريب في الأدب اليمني المعاصر . ويقدم الزبيري لقصيدته « إلى الشهيد الموشكي » بمقدمة نثرية قصيرة يقول فيها :

« على أثر خلاصي من سجن (الأهنوم) واتجاهي إلى تعز بين عام (٦١ و ٦٢ هـ) كتب إليَّ الشهيد الخالد السيد زيد بن علي الموشكي قصيدة يحييني فيها فأجبته بهذه القصيدة » . . « الزبيري : الأعمال الكاملة ص ٢٨٦ » . .

ولقد حاولنا البحث طويلاً عن قصيدة « الموشكي » هذه فلم نعثر على طائل ، فقصيدة الزبيري ـ ولا شك ـ معارضة لقصيدة الموشكي ، وكنا نود أن ندخلها ضمن سياق التحليل النقدي لمحاولات الزبيري في التجريب الفني من خلال تصرفه الدائم في الطاقة الايحائية للتراث الشعري للشعراء العرب القدامى أو المحدثين على نحو ما رأينا في كل من (٣٤) و (٣٥) ولقد عثرنا في بحث عن (تاريخ الصحافة الأدبية في اليمن) على مطلع قصيدة « الموشكي » التي رد الزبيري عليها هنا ،

ويقول الموشكي في تهنئة رفيق نضاله عندما خرج من سجن « الأهنوم » .

[نفس النهى والقوافي بابن محمود
مشغوفة وهو في هم وتسهيد]

« طه أبو زيد : الصحافة الأدبية في اليمن جريدة « الثورة » اليمنية ص ٦ في ١٩٨٥/١/٣١ م » . .

وتسير القصيدتان على نهج واحد في كل من الوزن (البحر البسيط) والقافية الدالية ذات الروي المكسور ، والتي يتعاقب فيها حرفا (الواو) و (الياء) كحرفي مد صائتين ، الأمر الذي يساعد الشاعر على التلوين أو التنغيم ، والوصل بين التضاريس النفسية المعقدة . .

ولم تقتصر تحية « الموشكي » لصديق العمر ، على مجرد التهنئة على الخروج من السجن ، بل شملت أيضاً التهنئة على قصيدته الرائعة ذات النفس الملحمي :

خرجنا من السجن شم الأنوف « را . ف (١٢) و (١٣) لذا كانت نفس النهى والقوافي مشغوفة بابن محمود ، على الرغم من همه وتسهيده . .

ولولا إختلاف حركة الروي في قصيدتي « الموشكي » و « الزبيري » لقارنا بينهما وبين قصيدة « المتنبي » التي كان « الموشكي » شغوفاً بها شغفاً شديداً وهي :

« عِيدُ بأية حالٍ عُدتَ يا عيدُ
بما مَضَى أمْ لأمرٍ فيكَ تجديدُ »

(المتنبي ، ديوانه ، شرح اليازجي ، ط ٢ ، ص ٥٤٨) .

والتي رأى فيها الموشكي : « صورة عن عيد الغريب ، في سبيل العلا ، وحال المكروب الذي خاب أمله العظيم عن بعد الشقه عن بلاده وأهله الاعزاء وهي حال تجعل الحر الحساس ولا سيما الشاعر العبقري ، يتململ منها تململ السليم ، ويتقلب على حرها مثل الجحيم » . . « ص ٤٠ : زيد الموشكي : شاعراً وشهيداً . د . عبد العزيز المقالح ، ط ١٩٨٤ » وراجع له أيضاً (ص ٣١/٣٠ من اوليات النقد الادبي في اليمن ط ١٩٨٤ » « حول الموضوع ذاته » .

وإذا كانت هذه هي رؤ ية الموشكي لمضمون دالية المتنبي المتفقة الوزن مع قصيدته وقصيدة الزبيري المعارضة لها ، وإن اختلفت في حركة الروي إلا إنها متفقة في مضمونها التغريبي وبعض ابعادها البنائية . .

إذا كان ذلك كذلك ، فإن رؤ ية الموشكي للتجربة الفنية التي قامت عليها قصيدة المتنبي لتدل على عمق إدراكه لقضية البناء الشعري . يقول الموشكي حول سحر البناء الشعري لقصيدة المتنبي .

[أنا لا أنكر أن كل القصيدة رائع ساحر ، فانك ترى أبياتها خالية من الحشو ، وكلماتها بريئة من الدخيل ، مع انسجام الأسلوب واطراد الالفاظ ، في وحي أحمد ، غير أن تلك الجمل ، أوجدت لها معنى زائداً على ذلك . .

أولاً : لعذوبة اللفظ .

ثانياً : للايجاز الوافي المنشود ، ومهما تذوقت القصيدة ، وأطلت التذوق لكل بيت فيها ، وأعدت التذوق لكل ذلك ، مع تكرار مخصوص لتلك الجمل والكلمات ، فما أراك الا توافقني فيهما حاضرتك به ،

وتـرضى معي عـلى الأدب عـلى شؤمـه] « انـظر المصـدرين نفسهـا والصفحتين عينها » . .

[٤١] ويتمحـور المعنى الجـوهـري لقصيـدة الـزبيـري « إلى الشهيـد الموشكي » في المعنى نفسه الذي نجده في مطلع قصيدة المتنبي المشار إليها ـ أعـلى ـ اضف إلى ذلك الشعـور الضمني الـذي تملك وجـدان الشـاعـرين العربين المعاصرين باليمن ، تجاه الحكم الفـاسد ، وهـو الموقف الـوجداني ذاته الذي كـان يقفه « المتنبي » لحظة خروجـه قبيل الليلة الاخيـرة له من مصر كافور :

وعندما نسمع قول المتنبي في القصيدة اياها :

« أمَّـا الأحِـبَـةُ فـالـبـيـداءُ دُونَهُمُ
فـلـيـتَ دُونـك بـيـداً دُونَها بِـيـدُ
لَـولا الـعُـلَى لم تَجُـبْ بي مـا أجُـوبُ بهـا
وجـنـاءُ حَـرْفٌ ولا جَـرْداءُ قَـيـدُودُ
وَكـانَ أطـيَـبَ مِـن سَـيـفـي مُـعـانـقـةً
أشـبـاهُ رونَـقِـهِ الـغـيـدُ الأمـاليـدُ
لم يَـتْـرِكِ الـدَهـر مِـن قَـلـبـي ولا كَـبِـدي
شـيـئـاً تُـتَـيِّـمُـه عَـيـنٌ ولا جِـيـدُ
يـا سـاقِـيَّ أخَمـرٌ في كُـؤوسِـكُـما
أم في كُـؤوسِـكُـما هَـمٌّ وتَـسـهِـيـدُ
إذا أردتُ كُـمَـيْـتَ الـلـونِ صـافـيـةً
وَجَـدتُهـا وحَـبِـيـبُ الـنَـفسِ مَـفـقُـودُ »

المتنبي : م . س . ص ٥٤٨/٥٤٩)

ثم نقارن ذلك مع كل ما جاء من تعليقات للموشكي حولها أو ما جاء في الشطرة الثانية من مطلع قصيدته للزبيري وما جاء في قصيدة الزبيري حول الموشكي ، نعلم أن معارضة الشاعرين لقصيدة المتنبي كانت مقصودة ، كما كان تصرفهما في حركة الروي كضرب من التنوع في الطاقة الإيحائية . . من الأمور التي تُحمَلُ دلالة قارة في سياق النص الإبداعي لهما .

يقول الموشكي حول بعض العبارات الشعرية والتراكيب اللغوية في قصيدة المتنبي :

[وأنا يا سادتي مغرم ببعض كلمات وجمل جاءت في هذه القصيدة الطنانة ، فسحرتني ، وأخذت بمجامع لبي منها كلمة « الغيد الأماليد » وكلمتا « حبيب النفس » و « ماذا لقيت من الدنيا » . . الخ والبيت الثاني بعده ، وجملة « فلا كانوا ولا الجود » وجملة « فالحر مستعبد والعبد معبود » .

« أوليات النقد ، وزيد الموشكي » مرجعان سبق ذكرهما (ص ۲۹/ ۳۰) ، (وص ٤٢) .

* * *

قلنا إن قصيدة الزبيري « إلى الشهيد الموشكي » .

تتمحور حول المعنى الوارد في مطلع دالية المتنبي . .

ويتضح لنا ذلك إذا تأملنا الذروة التي تصل اليها حبكة دالية

الزبيري ، وأردفنا ذلك بالتأمل في نهايتها التي يضيء فيهـا الشاعـر المغزى الكلي لقصيدته . .

يقول الزبيري في منتصف المقطع الثاني من القصيدة :

[أشكو إليك زماناً ملؤه خَنَقٌ
يَغْلي مصائبَ لم تُطْفأ بتَبريد
ما زالَ يُرهقني مِن لَؤم فطنتِه
في كُلِ يَومٍ بتعذيبٍ وتشريد
فما يقابلني إلا بِمَعْرَكةٍ
ولا يحدثني إلّا بتهديد
ولا أزال أرى ألوانَ محنته
مُعَجّلَ الشرِّ مَمْطولَ المواعيد
أما سجيناً عن الأكوان منقطعاً
أو تائه الكور من بيد إلى بيد
وهكذا لم يزل دهري يطاردني
إلى الحجاز إلى مصر إلى [ميدى]

أتراه يصور هنا تداعيات جديدة عن عذابات الاغتراب : التي سبق أن عاشها المتنبي .

أم هل تراه يعتصر الغُصَّةُ ذاتها من جراء ما « صحب الناس قبلنا ذا الزمانا » . .

ويجيب ، رجع الصدى على قول المتنبي :

« لولا العُلَى لم تُجِبْ بي ما أجوب بها » . . .

في قول الزبيري حول شعر الموشكي :

« أقررت عينك بالعلياء مبتهجاً
بها وغيرك في همٍّ وتسهيد »

[الزبيري م . ن . ص ٢٨٩]

لكننا ما أن نصل إلى الأبيات الأخيرة من قصيدة الزبيري « إلى الشهيد الموشكي » حتى نرى معالم البؤرة الوجدانية التي تمركزت حولها أشعة الإشراق الفني عند الزبيري ورفيقه . .

يقول الزبيري مخاطباً قلب الموشكي الذي كان دائماً وابداً ـ على حد تعبير شاهد عيان ـ « متكهرباً بالحماس » .

« الشماحي : اليمن : الإنسان والحضارة ، ط ١٩٧٣ ص ٢٤٩ » .

كما كان الموشكي كثيراً ما « يتمرد على ظروفه » [م . ن . ص ١٩٧] .

يخاطب الزبيري هذا القلب المتمرد دائماً بقوله :

[يا قلبُ لا تأس مما ذقتَه جزَعاً
فأيّ قلب أبي غيرِ مكدودِ ؟
عهدُ الشباب عناءٌ للضنين به
لأنهُ عَهْدُ بنيان وتشييد
يلهو به كلُّ من في نفسه سَفَهٌ
مِنْهُ وينصبُ فيه كلُّ مجدود
وللشبابِ فؤادٌ لا يزالُ به
يَهيَمُ بالمجدِ أو يصبو إلى الغيد

لا تـأس حـين تـرى الـشـبّـان في ولَـهٍ
بـالـكـأس والـطاس والأوتـار والـعـود
قـد ضَـلّ والله مـن كـانـت شـيـبـتـه
طَـيْـفـاً مـن الـلهـو في أجـفـانِ عـربـيـد]

(الزبيري م . ن . ص . ٢٩٠/٢٩١)

وعلى الرغم من كلٍّ من صيغ النداء والنفي المتعاقبتين والاستفهام ثم التقرير الوارد في الشطرة الثانية في صيغة النكرة المضافة إلى الفاظ مترادفة والختام بالقسم والحشو المسجوع في كل من « الكاس والطاس » . الأمر الذي قد يضفي على النص الشعري جرساً خطابياً . . على الرغم من كل ذلك فان الشاعر قد رغب في التفريع الشديد لبيت من قصيدة أحبها القلب المنشود وهو قول المتنبي :

[وَكَـانّ أطـيَـبّ مـن سَـيـفـي مُـعـانَـقـةً
أشـبـاهُ رَوْنَـقِـهِ الـغِـيـدُ الأمـالِـيـدُ]

وما كان تصرف الشاعرين : الموشكي أولاً والزبيري ثانياً في تغيير حركة الروي من الضم إلى الكسر ، إلا تنويعاً آخر ، وهو تنويع ينقل المتلقي من حالة الشعور بالفخر الذاتي ، والتي لا تخلو منه قصيدة واحدة من قصائد المتنبي إلى حالة وجدانية مختلفة، تطلب المشاركة الوجدانية أو الحوار الأمر الذي يلغي - على حسب مقتضى روح العصر الحديث - الفخر الشخصي ليحل محله نوعاً من الشعور بالبهجة لمشاركة الاخرين حلمهم العام أو همهم العام .

ولعل في هذا ما يفسر لنا سر فاتحة الزبيري لقصيدته «إلى الشهيد

الموشكي»بأسلوب الإستفهام المتكرر من خلال الاعتماد على صيغة واحدة هي « أمْ » . .

[٤٢] يقول الزبيري في فاتحة القصيدة :

[أمُـزنـةُ الخـلْدِ ، أم رَشْـحُ الـعـنـاقـيـد
أم كـوثـرٌ مـن ثـنـايـا الخُـرَّدِ الخُـودِ
أمْ جَـوْهَـرٌ مـن كـنُـوزِ الـعـقْـلِ مختـلف
لمـاعُـهُ بـين مـعـشـوقٍ ومَـعـبـود
أمْ نَـفـحـةٌ مِـنْ سَـماءِ الـوحـي مُـنْـزَلـةٌ
عـلى يـراع مِـنَ الإلهَـامِ مـقـدود
أمْ عِـقـد دُرٍ مِـن الافـكـارِ مُـنْـتَـظَمٌ
سـلكـاً إلى سُـبُـحـاتِ الـغَـيْـبِ ممـدود]

ص٢٨٦

ويعـرب تكرار أسلوب الاستفهـام الملتـزام بـاداة واحـدة (أم) والتي يرددها الشاعر في تراكيب مختلفة تفصح عن دلالات قارة . لعـل من أهمها الرغبة في إطالة التأمل للصورة الفنية التي تكاد تطرب الشاعر طرباً خالصاً ، وهو طرب يعرب لنا من نـاحية أخـرى الجرس الخـاص بصوت [الـدال] الذي يتكرر في المطلع أربع مرات ليدل على نوع خـاص من هذا الـطرب المتلبس بحـالة من الشعـور بالقـوة والتشبث فصوت الـدال من الأصـوات المجهـورة الشديـدة . كما إنـه من حروف القلقلة . عـلى أن تكرار حـرف [الخـاء] في فاتحـة القصيدة ، وهـو صوت مهمـوس رخـو لا يفسـد عـلى الشاعر نشـوة الطرب بـل يزيـد من طرواتـه إن لم يكن من رتابتـه ، الأمر الذي يزيد في وقفة التأمل التي يسعى إليها الشاعـر سعياً حثيثاً من خلال

طريقته الخاصة في افتتاح القصيدة بهـذا التكرار لاداة الاستفهـام الواحـدة التي التزمها . .

ولعل هذا الطرب المتزن هو الذي ولد هذا التجانس المعنوي بين كل من النعت « الخود » والمنعوت « الخرد » . .

وبهذا النحو تموج فاتحـة القصيدة بحـركة حيـوية قـائمة عـلى نوع من علاقات التداعي الحقة بين كل من حـركة سحـابة الخلد ورشـح العناقيـد التي تنمـو على جـداول النهـر المنسـاب مـاؤه من ثنـايـا الكـائنـات البكـر الحَبيسة .

وتساهم العوامل الصوتية في هذه التراكيب الانشائية لصيغ الإستفهام سواء كنغمة صوتية أم كتركيب نحوي وصرفي وبلاغي عـلى كل من تعليق الكلام ، وتحديد الدلالة المرتبطة بالنداء إلى إقامة حوار مـع الشاعـر حول الموضوع الذي يعالجه . .

إنه - إذن - إنشاء طلبي يسعى من خلاله المبدع إلى مشاركة المتلقي في بناء تصوراته كطرف أصيل في اصدار الحكم الشعري . .

وبهذا الأسلوب ينشط الشاعر كلاً من ذاكـرة القارىء ومـراحل تـطور النص الشعري في آن .

[٤٣] تتشكـل قصيدة الـزبيري [إلى الشهيـد الموشكي] في مقـاطـع ثلاثةويعبر الشاعر في المقطع الأول منهـا عن معنى الحياة في شخص المبـدع والعكس ، أعني انـه يعبـر في المقــطع ذاتـه عن معنى المــوت في شخص المتصنع أو المقلد . .

بينـما يعبر الشـاعر في المقـطع الثاني من قصيـدته عن لـون من ألـوان

التقابل في عمليـة البناء الخـلاق من قبل المبـدع وعملية الهـدم السلبي من قبل المقلد . .

ويأتي المقطع الأخير مخصصاً لتطوير لون من المفارقـة بين اختيـارين : اختيار المجد أو اختيار الضياع . .

وتقف صـورة الفنان شـاباً في نهايـة القصيدة كـدلالة قـارة على آفـاق الزمن المستقبلي . .

وتتخذ أبعاد هذه المقاطـع الثلاثـة صوراً زمنيـة متفاوتـه ، حيث يلف الزمن المطلق ـ سـواء أكان في صيـغ الأسماء أم المصـادر ـ مطلع القصيـدة بينما يحاط المقطع الثاني من القصيدة بالزمن المضارع الذي ينبثق منه الزمن الآتي في المقطع الأخير للقصيدة . .

بيد أن المقابلة بين الصورتين الكليتين لكل من رجل الإبداع الفني في شخص الشاعر المنعوت في القصيدة وصورة الانسان المقلد .

تشكـل في التحليل النهـائي للقصيدة مـلامح زيـد الموشكي كـرجـل وشـاعـر عـاش واستشهـد للتمـــرد وبـالتمـــرد الخـلاق في داخـــل شعـره وخارجه . .

وربما كان لهذا المغزى الأثر البالغ في طريقة بناء الزبيري لقصيدته عن الموشكي ، وهو أمر قد اشرنا اليه في فقرة سابقة (٩) وكذلك في (١٠) . .

* * *

[٤٤] ولقد بنيت مراحل المقاطع الثلاثة للقصيدة السـابقة عـلى النحو التالي : ـ

١ ـ الشعـور بالبهجـة والدهشـة أمعاً أمـام عمـل ابـداعي خـلاق . الأبيات من [١ ـ ٤] . .

٢ ـ محاولة متواضعة لتفسير جمال النظم في القصيدة: الأبيات من (٥ ـ ٨) . .

٣ ـ ردُّ صفة الإبداع في القصيدة إلى صفات المبدع ذاتها « الأسلوب هو الانسان » . .

٤ ـ مقارنة حالة المبدع بحالة بعض المقلدين المتصنعين ـ الأبيات من (١٢ ـ ١٧) . .

٥ ـ شكوى المتلقي من مصائب الزمان . الأبيات من (٢٦ ـ ٣٣) . .

٦ ـ عدم اليأس من مصير الشباب المبدع. الأبيات من (٣٤ ـ ٤٠) . .

ونلاحظ على المبنى العام للقصيدة تكرار بعض المقاطع الواردة في كل من دالتي : المتنبي والموشكي . حيث نجد في القوافي أو ما يقاربها العديد من الكلمات التي تسبغ بالصبغة ذاتها في القصيدتين السابقتين وذلك نحو :

«في هم وتسهيد» «معبود» و«تجديد» «السّود» «تشريد» و « المواعيد » . . . الخ . .

ويذكر الزبيري في المقطع الأخير اسم مكان خاص باليمن وهو « ميدي » بالاضافة إلى « الحجاز » و « مصر » كما نراه يشير في الحشو إلى أمكنة مجازية نحو . .

« جوف الشعاب » و « آناف الصياخيد » . .

على أن اسماء الأمكنة الخاصة باللحد والقبور تحتل وضعاً متميزاً في المقاطع الاخيرة أو في الحشو ، وهو وضع لا يعوضه إلا كثرة الألفاظ الدالة على الألوان المشرقة . .

[« الالماس مبتسماً » « ثغرك الحلاب » ، « يشع » ، « لماعه » ، « درر » ، « زَرَدٌ » ، « اشرقت » ، « نور » ، صباحاً] . . الخ .

وكلها أفعال او اسماء أو صفات تكشف في حركة اشراقها مراحل تطور الجانب المعنوي المسيطر على صفات الموشكي الروحية كما يلحظ الزبيري في قصيدته حيث نرى - ابتداء - « مزنة الخلد » ، « الجوهر » ، « كنوز العقل» ، «ونفحة من سماء الوحي » ، « والالهام » ، ثم نرى في نهاية البداية عقد در [من] الأفكار المنتظمة السالكة [إلى] سُبُحات الغيب سلكاً ممدوداً .

وكما بدأ الشاعر قصيدته بنداء خفي عن طريق أسلوب الاستفهام لقارىء مثالي ينقب عن جواهر كنوز العقل ، نراه يختتم قصيدته بنداء صريح لقلب شجاع أبي ، وتتماوج مراحل القصيدة في بنائها لعلاقات التداعي بين الفاعل والمتلبس بالفعل بين كلٍ من ضميري : المتكلم والمخاطب « الفردي والجماعي » .

وذلك على نحو ما نرى في خطابه للموشكي بالبنوة للاشاوس والاهلية للنبوغ والظفر بالمورد .

ثم نراه يربط ذلك بفعل الامتياح لكل رائعه ، وسرعان ما يصل إلى ضمير (النحن) .

(يا بن الاشاوس أهلاً بالنبوغ فقد
ظفرت منه بوِرْدٍ غير مورود
ما زلت تمتاحُ منه كل رائعة
وتستقلّ بابداع وتجديد
لقد هُديْت سبيلاً طالما عميت
عنها قلوب أُصيبَتْ بالتقاليد
ظنوا البديعَ جمال الشعر فاندفعوا
إليهِ من كلِّ الغازٍ وتعقيد)

(م . ن . ص ٢٨٨) .

وعندما يصل الشاعر إلى مشارف الذروة في بناء قصيدته ، نراه يستجمع كل طاقاته الإحائية ، فيمزج المحسوس بالمجرد ، والروحي الالهي بالبشري ، وضمائر (الانا) و (الآخر) ثم يبدأ من جديد نسج حكاية معاناة (الأنا) / الآخر) .

[كأن مقولكَ الخلّاب كاهنُه
مفتاحُ غيبٍ عن الأفهام موصود
كأنما هو ينبوعٌ يفيضُ لنا
عن عالمٍ غيرِ محسوس ومشهود
كأنما أنت إذ تُصغي إلى قلمٍ
موسى يراقبُ وحي الله من عود
وصفتَ شعري ، فازدانت غلائله
وكانَ يخجلُ من أذيالِهِ السّود

وهكذا القطرة العلياء إذا التمعت
يشعُ في صفحتها كل موجود]

(م . ن . ص ٢٨٩) .

[٤٥] ولم يصف الموشكي شعر الزبيري فحسب بل نراه يصف شخصه وعالمه الداخلي شعراً في مواساته له بعد أن هدم الطغيان الحميدي دار الزبيري إنتقاماً من كلمات شاعر هدم الهدم .

يقول زيد الموشكي :

لك رِفْقُ فنانٍ وصولةُ مَاردٍ
فتكاد كالبُرْكانِ تَقْتلعُ الثرى
كم موقفٍ لك خالد هو للعلى
مثلٌ وللنبل العظيمِ وللتُقى
أيثور محتدّاً عليك مهدماً
بيتاً هو الرُكْنُ المحببُ والحمى ؟
أن يهدموا بيتاً فتلكَ سجّيةٌ
لهموا فَقدْ هَدموا الدِيَانةُ والتُقى
أو ينهبوا مالاً فلا عَجبٌ فقَدْ
اضحوا لصُوصاً للحقُوقِ ولِلْعُلَى]

(ص ٢١٢ زيد الموشكي : شاعراً وشهيداً ، م س .) .

إن رسم صورة الصديق في شعر الزبيري - وهي صورٌ معدودة - تفتح المجال واسعاً للتأمل حول عمق الدلالة على نزعته الإنسانية ، والتي سبق لنا أن تلمسنا بعض أبعادها في (٢٣) كلونٍ من ألوان التشكيل الشعري

عند الشاعر لمعنى البيئة والعصر . ولعل في وضع الزبيري اسماء رفاقه كعنوان لقصائده التي شاركهم فيها همومهم وأحلامهم خير تعبير عن طبيعة التشكيل الشعري لجمالية المكان ومأساويته في آن .

كما اننا نرى في تضمين الزبيري لأسماء أمكنة يمانية في قوافيه عامة ، وفي قافية هذه القصيدة خاصة كـ (ميدي) عاملاً فنياً يمثل صورة تضاف إلى الصور الأخرى في إبراز دلالة البيئة .

وإذا ثبت لنا أن أصوات الميم والنون واللام والياء وأخيراً الدال تحظى بأجل نسبة في الإستخدام روياً عند الزبيري في اخوانياته ووجدانياته عامة . ونظراً لما تتصف به هذه الحروف من وضوح سمعي ومن ضعف في السكون فيها ، الأمر الذي يجعلها تتصف بشدة الوضوح السمعي ويقربها من طبيعة الحركات مما يدفعنا في النهاية إلى النظر للقافية في شعر الزبيري على أنها تمثل قمة الإرتفاع الصوتي في البيت وبالتالي لا تمثل خاتمة البيت ، أو مجموعة الأبيات ، بل تمثل همزة الوصل بين كل أبيات القصيدة .

أو بمعنى آخر فالقافية في شعر الزبيري تعبر عن المعنى العميق الكامن في جوف النص الادبي .

ولربما كان هذا هو هدف القافية في كل تاريخ الشعر الإنساني على نحو ما يذهب اليه بعض المفكرين في تاريخ الفنون في أن القافية هي التي (توضح عن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها ، إنها محض ذكرى للروح والأذن اللتين تنتظران عودة الأصوات التي سبق لها سماعها وهي عودة تعي الذات بفضلها ذاتها) .

(هيجـل : ص ٩٩ : فن الشعـر ، تـرجمـة (طـرابيشي) ص ٩٢ - ط ١٩٨١) .

وبالتالي فليست القافية - في الشعر الرومنسي بصفة خاصة (هي التي تميـز بها نهايـة البيت بل نهايـة البيت هي التي تميز القـافية) « نقـلًا عن : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب . بنيس (م) ط ١٩٧٩ . ص ٦٤ ، ٦٥) ومن أجل ذلك جعل بعض الدارسين الوظيفـة الايقاعيـة للقافيـة في (إنها تضبط مقادير الأبيات أو إنها تعد خطواتنا في القـراءة) « ص ١٠٩ (موسيقى الشعر العربي) د / شكري عياد : ط ٢ . ١٩٧٨) .

فهل كان وضع الزبيري بعض اسماء أمكنة في مقاطعه الأخيرة في كثير من قصائده يعبر بطريقة شعورية - أو لا شعورية - عن حاجـة وعي الذات ليـدرك بفضلها كينـونته الخـاصة كمحض ذكـرى للروح التي تعـذبت من أجل تجاوز حقيقي للاغتراب الـذي عاشـه الشاعـر ورفاقـه في الأربعينات بالمجتمع العربي في اليمن ؟

[٤٦] يقـدم الزبيـري في مرثـاته للعـلامة القـاضي (يحيى بن محمـد الإرياني) بمقدمة نثرية تبدو لنـا كلوحة قلميـة تموج بـالأسى على الـظروف التي المت بوفاة هذا العالم الجليل في عام (التيفـوس) الذي اصـاب اليمن في مطلع الاربعينات .

عنـوان القصيدة عنـوان صريـح يقول : [(رثـاء القـاضي العـلامـة يحيى بن محمـد الاريـاني) رئيس الاستئنـاف المتـوفي ٩ ذي الحجـه ١٣٦٢ هـ] .

أما المقدمة التصويرية فتبدأ على النحو التالي :

[انطفأت هذه الروح الكبيرة في عام (التيفوس) الذي اجتاح اليمن من أولها إلى أخرها وقد كنت في رعب هذا الوباء المتوحش مسافراً من تعز إلى صنعاء وشهدت في طريقي ضحايا الشعب المنكود تتساقط كالذباب في المدن والقرى دون أن تهتدي إلى شكاة أو تعرف ملاذاً ، أو تدري أن في دنيا الناس وراء اليمن السعيدة طباً وعلاجاً .

وقد كنت اركب على حمار يتسلق بي شواهق الجبال ويهبط بي إلى اغوار الوديان وكنت كأنما انجو بروحي على ظهر هذا الحمار من مكروب الوباء الزاحف على الارض ، واذكر انه كان يغمرني شعور متواضع بأن هذا الحيوان الذي امتطيه اعز من راكبه جانباً واوفر منه حصانة في الحياة واهدى صواباً إلى الرشد !

وبلغت بي جهود الحمار المكافح إلى قمة (سماره) فاستطعت أن استشرف منها على مئات القرى وعشرات الوديان، وتصورت ما يموج تحت بصري من نساء واطفال وشيوخ وشبان يلفهم الرعب وتشنقهم البلاهة ، ويفترسهم قمل التيفوس وتجلد ظهورهم مع ذلك كرابيج الحرس الملكي . .

وهالني أن ارى هذه الضحايا البشرية وليس لها حكومة تشعر بمأساتها أو تفكر في اتخاذ اجراء لحمايتها من وحشية الموت الشامل ، فقد مرت شهور عديدة على هذا الوباء وهو يحصد حياة الشعب دون أن يجد في طريقه طبيباً واحداً لا في المدن ولا في القرى ، الا اطباء يعدون على الاصابع استقدموا من اوروبا ليعالجوا الاسرة المالكة وحدها فظللت ابكي واصرخ بحرية على قمة الجبل وعلى ظهر الحمار . .

وفي هذا الجو الكئيب وصلت إلى صنعاء وجاء العيد ، وجاءت معه

وفـاة القاضي : يحيى بن محمـد الإرياني ، وبـالرغم من أني كنت احيـا في هذه النكبة الشاملة الا إني لم استطع الانـطلاق في وصفها بحـرية إذ كنت اخشى بـطشاً ظالماً اعتى واقسى من التيفـوس ، وانما تحـايلت على وصف النكبة بصورة عامة ستلمس حرارتها اثناء المرثـاة) (الزبيـري : ديوانـه . م . س . ص ٣١٤/٣١٦) .

ولقد كان الـزبيري عـلى صلة فكريـة حميمة مـع هذا العـالم الجليل ، وذلك منذ فجر حياته السياسية . .

. . .

فعندما وضع الزبيـري أول نظام لـلاصلاح الإجتمـاعي والإداري في عهد الإمام يحيى فأثار ذلك عليه غضب الإمام ، فتراه يصـدر قراراً يـدين الزبيري وبعض رفاقه (ولكن القرار لم يصدر فقـد وقف ضده علمـان من علماء اليمن وهمـا السيد العـلامة زيـد بن علي الـديلمي الذي كـان يرأس الاجتمـاع والقاضي يحيى بن محمـد الاريـاني الـذي تغيب عن الاجتمـاع لغرض اضعافه) .

(الشماحي : اليمن . . م . س . ص ١٨٦) .

. . .

ولقد ظل هذا الموقف الشجاع للإرياني محفوراً في ذاكرة الشاعر ، وهو موقف . . في ظروف اليمن بالاربعينات يدل على شجاعة القاضي الإرياني ونبله الجديرين بصداقة الزبيري حتى النفس الاخير .

. . .

[٤٧] ويبدو لنا أن الـظروف التي صاحبت وفـاة العلامـة (الارياني) والمشار اليها ـ اعـلى ـ قد ارقت ضمـير الزبيـري ، كما ارقت ضمـير بعض رفاقه في مطلع الاربعينات ، حيث إننا نرى (معـارضة) أخـرى للوضعية المـأساويـة ذاتها تجـري بين كـل من (الزبيـري) و (الشـامي) وزميلهـما الشاعر الكبير (إبراهيم الحضراني) وتساق في نسق (المثنيـات) (أ ب ـ أ

ب) (ج د - ج د) وهكـذا . . وهي من البحر (السـريع) الـذي يجود بـالتجريب في هـذا اللون من القافيـة خاصـة في تصويـر الانفعـالات التي تعتمد على الافكار المتقطعة والعواطف المضطربة . .

ولـلأهمية القصـوى للاطـار الفني لتجارب الـزبيري الفنيـة والمعنويـة نسوق قصة هـذه (المثنيات) كـما يرويهـا (الشامي) : (اتـذكر والحسـرة تعصر قلبي تلك السويعات الشاعرة ، التي كنت امضيها في (تعز) مطلع الاربعينـات - ١٣٦٢هـ . مـع اصـدقـائي الشعـراء والأدبـاء محمـد محمـود الـزبيري ، وابـراهيم الحضراني وزيـد بن علي المـوشكي واحمـد بن محمـد لقمان ، وغيرهم ممن قضى نحبه ، او لا يزال منتظراً . .

وعندما غاب (الزبيري) وسافر إلى (ماوية) في مأمورية تحصيـل . . نـظمت مع إبـراهيم الحضراني قصيـدة شـوق نشـرت في ديـواني : النفس الاول . . فأجاب أبيات أولها : -

« نَـجْـمـان لاحَـا مِـنْ مَـكـانٍ بـعـيـدْ
يُـنَـاجِـيـاني بِـالـسَّـنـا الـشَّـاعِـر

ثم قال :

تَـسَـلَّقـا في ربْـوةٍ زاهـيـة
لِـيـنْـظُرا مِـنهـا جَمـالَ الـوجُـودْ !
فَـصَـادَفَـا دُنْـيـا الـورى دامـيـة
كـالجُـرحِ والـنَّـاسُ ذُبـابٌ ودود !

وعنـدما عـاد الزبيـري وقرأنـا القصيدة من جـديـد ضحـك ضحكـة ممزوجة بالاسى عند سماعه :

(كـالجـرح والنـاس ذبـاب ودود) وقـال : (إنها صـورة تشـير الاشمئزاز) ! قلت : لكنها واقعيـة فنية رائعـة وكانت اليمن - حينـذاك - تعـاني من كـوارث القحط والـزلازل و (التيفـوس) البـلاء المطبق وكـان الناس يموتون في الطرقات والشوارع جوعاً) الشامي : مع الشعر المعاصر في اليمن ، ط (١٩٨٠ ، ص ٢١٩) .

حقـاً إنها السنوات العجـاف نفسها التي تـوفى فيها العـلامة الاريـاني فالصور التي نجدها في مرثاة الزبيري ومقـدمته لهـا هي ذاتها الصـورة التي نقرأها في قوله : (دنيا الورى دامية) . .

كالجرح والناس ذباب . . وهي الصور التي اثارت اشمئزاز الشاعـر - فيما بعد - وربما كان ذلك ، لما كـانت تثيره من ذكـريات مؤلمة في نفسه ، فالصور الشعرية عند الزبيري ليست مجرد صور من الواقع أو الخيال ، بل انها نسيج كياني نفسي قابل للانفعال الشـديد من مجـرد استرجـاع الصورة لعلاقاتها المأساوية . .

[٤٨] ولقد بنى الشاعر هذه المرثية على ست مراحل : -

- أثر الكارثة في نفس الشاعر : الابيات (١ - ٦) .

- خصال الفقيد : الابيات (٧ - ١٣) .

- الكـارثـة التي حلت بـالشعب والعلم معاً : (الابيـات : ١٤ - ٣٢) .

- مصيبتان : موت العالم وانتشار الوباء الابيات (٣٣ - ٣٨) .

- الشعور بالذهول أمام الكارثتين : الابيات : (٣٩ - ٤٤) .

ـ الدعاء للفقيد وطلب السلوان لاولاده : (٤٥ ـ ٤٩) .

ولقد وزع الشاعر هذه المراحل على مقاطع ستة ختمها بعبارات نثرية تقول (إلى اولئك الانجال الطهر المناجيب ، اقدم هذه الدمعة الدامية المتواضعة التي جرت في آثار ذلك الراحل العظيم وتناثرت من مخالب ذلك الخطب الاليم . . ان جراحنا الفاغرة بالدم لتعزيكم وتدعو لكم بالسلوان) . .

(الزبيري : ديوانه ، السابق . ص ٣٢٤) .

ويمضي المقطع الاول على النحو التالي : ـ

« شمسٌ طواها بليلِ القَبْرِ مَقْدور
فالنورُ مُفْتَقَدٌ والصُّبْحُ مقبور
واقبلَ العيدُ أعمى غارَ ناظرُهُ
كأنما اللّحْد في عَينَيْهِ محفور
يَسْعى ويَعْثرَ بالاكْبَادِ مُضْرَمَةً
كأنّها الجمرُ في مَسْعاهُ منثور
رأي الثّرى أدْمُعاً حمراً فرَق له
كأنما الارضُ جُرْحٌ وهو دكتور
والموتُ يفْتحُ أفواه القُبور له
على الطريقِ فيمشي وهو مَذْعور
يَفْترّ مُبتسِماً مِن قبحِ طلعتهِ
كما تَبَسّم للأهْوالِ سِكّيرُ »

(م . ن . ص ٣١٦/٣١٧) .

ونرى في هذا المطلع توزيعاً دقيقاً لعناصر المقابلة بين شطرتي البيت الأول . مما ساعد الشاعر على خلق انسجام مع حركتي كل من موسيقى المطلع ومعانيه ، حيث جاءت عناصر تراكيب المقابلة في الصدور متناسبة التقطيع مع نظائرها في الاعجاز الامر الذي افاض الحيوية على كل من موسيقى الإيقاع ودلالة المعاني .

وإذا تأملنا الأصوات مفردة لاحظنا أن تكرار صوت (الراء) وترديده بطريقة متراوحة بين حركتي الكسرة في الصدر وحركتي الضم في العجز قد ساعد على إضاءة الإطار الدلالي المتأزم والحائر بين كل من : صيحة الغريق وأنين المنكسر .

كما تتسم الحركة الناتجة عن توزيع المتقابلين بنوع من التموج النفسي المضطربة ، مما يعرب عن حنين باك على رحيل شمس غابت وسط ليل موحش كليل القبر . .

كما كان لترديد الشاعر للالفاظ الدالة على النور المنطفيء في كل من كلمتي (الشمس) و (الصبح) اكبر الأثر في تعزيز الإطارين الدلالي والايقاعي على حد سواء ، حيث أفاد هذا التكرار تقارباً للنورين : النور الحقيقي (الشمس) و (النور) المجاز : نور العلم كما كان يمثله الفقيد . .

ولقد فرضت الضرورة اللغوية في تركيب الجمل هذا السياق نفسه حتى لا يختل الكلام أو تعمى دلالته .

ويمكننا أن نجد في كل من صورتي : (التكرار) الذي جاء في مقام الاستئناف ، و (الترديد) الذي صحب معاني المقابلات بالاضافة إلى ما نجده في صورتي (الايقاع) (البسيط) و (القافية) الراء ذات المجرى

المضموم والمردوفة بتعاقب (الـواو) و (الياء) مـا يعرب عن أهم المـلامح النفسية والفكرية للشخصية الانسانية التي تعبر عنها في حرارة صادقة مرثاة الزبيري .

(شـمسٌ طـواهـا بـليـلِ الـقَـبـرِ مَـقْـدور
فـالـنـور مـفـتـقـد والـصَّـبْـحُ مـقـبـور)

إنها صـورة القاضي : عـالماً وانسـاناً ، عـاش حياتـه بين المقـابـلات المستمرة في القضايا العديدة التي لم تفض الا بعد قياس عقلي عنيف طـوى فيه العالم ذو الضمير الحي عشرات السنين من عمره .

وكما صور الشاعر ـ كما رأينا في (ف ٤٣) صـورة الشاعـر متمرداً في قصيدته عن (الموشكي) نراه يجسد هنا صور العالم الحق على مر الاجيـال وذلك من خلال جهد فني يمكننا تلمس ابعاده فيما يلي :

[٤٩] تعـرب الصوَر الفنيـة المتلاحقـة في مطلع القصيـدة عن حركـة تمثيلية توحي بقبح مسعى العيد ، الـذي صادف قـدومه ظهـور (الوبـاء) وموت العالم الصديق .

ويساعد استخدام الفعل المضارع بكثرة في هذا المقطع ، الشاعر عـلى تجسيـد حي للعيد القـادم وهـو (يسعى) و (يعـثر) بـالاكبـاد ، بعـدمـا وصلت إلى منتهى حالتها المضطربة .

وفي هذا المشهد الجنائزي يتلقف الشاعر كلمة دخيلة في المقطع الأخير من البيت الـرابـع ، وهي كلمـة (دكتـور) . . ولقـد سبق أن رأينـا الاستعمال ذاته لكلمة دخيلة من المجال الطبي في (٢٤) . .

وفي كلا السياقين نرى الضرورة الفنية والمعنوية (القافية) ورثـاء فقيد

راح ضحية (الوباء) تفرض نفسها على مجمل الصورة الشعرية المعبرة عن حالة الثرى وهو يفيض بأدمع كالجمر أمام عيد اناس يستغيثون من الوباء الوحشي ، كما كانت بلادهم تفتقر في الوقت نفسه إلى طبيب واحد ليضمد جرحهم الدامي . .

على أن منظر هذه الإبتسامة التي تعلو فاه العيد الاعمى من قبح مقدمه ، كما رسمها الشاعر في نهاية المقطع الاول من قصيدته لتقرب مستوى القصيدة من البناء الدرامي ولا سيما في هذا المزج بين كل من الطبيعة والانسان . يطرح الشاعر من خلال هذه الصورة بالذات وموقعها المحدد نهاية مقطع وبداية اخر ـ التساؤ ل حول مصدر الحكمة في الحياة ، ويظل البحث عن إجابة لهذا التساؤ ل المحور الذي يشد بناء القصيدة كلها . .

ونراه يفتتح المرحلة الثانية من مرثيته بقوله : ـ

(وليّ عِمادُ الهُدى يَحْيي تشيّعهُ
الدّنيا بأدْمُعها والعِلْمُ والنّور
والشعب يُطرِقُ حولَ النعش مُرتئياً
له إلى القَبرِ تَقْديم وتأخير
مُفكّراً كيف يُلقى المجدُ في جدثٍ
وكيف يُنْبذُ تحتَ الصّخرِ نِحرير
وكَيْفَ يَنْشُبُ نابُ الموتِ في جَبَلٍ
وكيفَ تَعْلقُ بالنّجْمِ الأظافير
وكيفَ يُدْفَنُ رأسٌ مِلْؤه درر
ومُهْجَةٌ رُوحها للأرْضِ تَطهير)

(م . ن . ص ٣١٧)

وتستمر حالة الاستفهام القائم بين (الشعب) وروح الفقيد ويعقبها اطراد في الصور الشعرية القائمة على علاقات التشابه من خلال تكرار الشاعر الاداة (كأنه) . .

فمصدر الفكر في هذه الأبيات هو روح الجماعة ، أما التصوير الفني لهذا الفكر فمصدره الشاعر ذاته . . ويمضي تفكير (النحن) على ايقاع الشاعر الحزين ، كما نرى في التناغم القائم بين صيغتي : الفعل (ولىّ) والاسم (يَحْي) في الشطرة الاولى في البيت الأول من المقطع الثاني وكما نرى في التناغم في حشو الشطرة الثانية من البيت نفسه بين كل من (الميم) و (العين) في كلمتي (ادْمع) (العلم) .

كما يؤدي الإطار الهندسي للاصوات المعزولة الوظيفة ذاتها وذلك في ما نجده بالشطرة الاولى من البيت الثاني (الشعب) و (النعش) . .

ويتجلى هذا التناغم الداخلي الحزين بوضوح في الشطرة الأولى من البيت الثالث حيث تبدأ حركة الأسلوب بالاستفهام - الطلبي - الحواري تدفقها الفياض ، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى تنظيم حركة التناغم بين الاصوات ، على ما نرى من انسجام صوتي بين كلمتي (المجد) و (في جدث) .

على اننا نجد حركة التنغيم الداخلي الحزين تتصاعد حتى تصل إلى ذروتها في إطار الشطْرة الثانية بكاملها ، وذلك في قوله : -

« وكيفَ يهدأُ قلبٌ منه كانَ به
لدَوْرَةِ الدهر تَبْديل وتغيير »

وتؤدي حركة التعاقب بين صوتي (الدال) و (الراء) إلى تعميق

الاحساس بالاضطراب والصراع بين قلب الانسان ودورة الزمن ، وهو صراع صامت ولكنه في الوقت ذاته صراع عنيد ، وقد كان ذلك التصوير نتيجة التناغم الخفي في تكرير صوتي (الدال) و (الراء) متعاقبين ، فالدال صوت شديد مجهور مخرجه ناتج عن مرور الهواء عبر التقاء طرف اللسان باصول الثنايا العليا ، ثم انفراجها . . فهو صوت انفجاري . . مما يؤدي إلى قلة مداه الزمني والراء صوت مجهور وهو متوسط في مداه الزمني الأمر الذي يؤلف تناغماً قراره الحزن الدفين . .

[٥٠] ويقدم الشاعر اجابة عن تساؤله السابق حول منبع الحكمة في الحياة فيخاطب الفقيد بهذا النحو الذي يؤكد دور العالم الحق في حياة الشعب :

(يَجي مُصَابك هدَّ الشعب وانحطمت
قُواهُ وهو لعمْري فيك معذور
عَلمّته الخُلُقَ الأسمى وكنتَ له
كمصْحَف فيه تَحذيرٍ وتبشير
نزّهتَ كَفَك عن سُحتٍ قد انغمست
فيْه الأكُفّ الاثيماتُ المشاهير
يَروْنَ قَطعَ يمين اللصِّ جائعَةً
وحظّ أيديهمُ لثمَ وتُوقير
ذَنْب الصعاليك مخزاة ومَعْصية
وذَنْبُهمْ فيه تَهْليلُ وتكبير
لا يؤْخذون بما غلوا وما اخْتلسوا
كأنما العلمُ للإجْرام تبرير

لله أنت طلبتَ المجدَ فاجتَمعتْ
اطرافُه واستقاه منك تامور
وهامَ فيك هُياماً لا هُدوء له
كأنّه فيكَ محضور ومَقصور
بَنَيْتَ جنةَ عَدْنٍ بالعفاف وقد
تَبْنِي جهنّمَ للنّاسِ الدنانير
والعلْم إن لم يُطَهِّر قَلْبَ حامله
من الهوى فهو تضليلٌ وَتْزوير »

(م . ن . ص ٣٢٠/٣٢١)

وفي هذه الأبيات يصل الشاعر إلى الصورة الكلية لشخصية العالم الحق كما يراها مجمدة في شخص المرثي ، كما نراه يصل في نهاية الأبيات ذاتها إلى تصور دقيق لدور رجل العلم أو لدور العلم على الارض وفيها يرغب الناس من اقامة لحياتهم بالعفاف لا بالدنانير أي لدور العلم في بناء (الانسان) طهارة القلب من الاهواء وإنارة بصيرة الانسان .

ولقد سبق للشاعر الاعتذار عن الظروف التي اعاقته عن وصف الكارثة التي احاطت بظروف وفاة العالم كما رأينا في (٤٧) .

انه حقاً يتحايل على وصف تلك النكبة بـ (صورة عامة) وكعادته نراه يقدم ابعاد الصورة الحسية في بضعة أبيات ثم يصعد إلى آفاقها المعنوية الغائرة في صميم العالم واعماق كينونته الانسانية الرحبة .

(رَقّتْ لنا الحربُ لم تُقلقْ مَضاجعنا
فجاءنا اجل في السّلْم مَقْدور

لا تـتّـقـيـهِ حُـصـون في شـواهـقـهـا
ولا تـقـاومُـه الـسُّـبـل المـسـاعـير

ولـيـس تـثـنـيـه اظـفـار مُـدرّبـة
أو مَـدفـع في خُـدودِ الـطفـلِ مـنـشـور»

(م . ن . ص ٣٢٢)

وهذه الصورة العامة للنكبة سرعان ما نجد آثارها تضغط بشدة على وجدان الشاعر واعصابه حيث تعلو نغمة الاسى لتبين عن موقف الشاعر المتأزم ، كما يدل تكرار صوت (الراء) في الشطرة الاولى وحركة حرف (اللام) في الشطرة الثانية من البيت الآتي ، مفصحة مع صيغ التراكيب اللغوية عن غاية الشاعر الذي يصارع الاهوال دون جدوى : -

«مَـرَرْتُ في مَـعْـركِ الآجـالِ مُـرتَجـفـاً
كـأنّـني مـن ذُهـولِ الـرّعْـبِ مَخْـرور

مُـسْـتَـسْـلِماً لـلرّدى في قَـلب جـحـفـله
دمـي خـلالٌ وروحـي فـيـهِ مَـهْـدور

تجـهّـمَ الـلـيـلُ في وَجْـهـي ومـاطـلني
كـأنـني المـتـنـبـي وهـو كـافـور

طَـالـت بـنـا الأرض والـسـاعـاتُ واتّـصـلتْ
وَضَـاع في أنـمُـلي عَـدُو تـقـديـر

وإنمـا الـدهـرُ أوراقٌ مُـزَوَّرَة
ورَأيْـنـا فـيـه تَـزيـيـف وتـغْـريـر

تجْـرى عـلى صَـفْـحـةِ الـدنـيـا هـيـاكـلُنـا
كـأنها تُـرّهـات أو أسـاطـير»

(م . ن ص ٣٢٣) .

وهكـذا تندمـج في المرثـاة معركـة الأجيال في عـالم طالت بـه الأرض والـزمن واتصلت فيه عقـد الاجيال التي يمثلهـا في ختـام القصيـدة أنجـال الفقيد . .

وعـلى قدر مـا تفصح قصـائد الشـاعر التي صـور فيهـا الشخصيـات القـريبة إلى نفسـه عن عالم التغـريب تعرب أيضـاً عن ملامـح عميقـة من محاولات التجريب الفني وكأن شخصية من تلك الشخصيـات تحتل جانباً لصيقاً وعزيزاً من جوانب الحياة الانسانية للشاعر ، الامر الـذي يجعل من شخصيـة العالم في قصيـدة الزبيـري قريبـة الصلة في قسمـاتهـا النفسـانيـة بشخصية الزبيري ذاته . . وذلك مثلما مثلت له صـورة الشاعـر متمرداً في قصيـدته (إلى الشهيـد الموشكي) بعض بصمـاتـه الفنيـة والنفسـانيـة عـلى السواء . .

[٥١] لشـاعـرنـا الكبـير الاستـاذ الـزبيـري مجمـوعـة من القصـائـد الوجدانيـة ، التي يعبر بهـا الشـاعرعن ذاتـه بطريقـة خفية ، غـامضة وهي طريقة تعتمد على تكثيف الصور الفنية عبـر رمز مـا ، يحاول الشـاعر فيـه تجسيد أهم الملامح الخاصة لذاته ، كنموذج متميز . .

وتستـطيع أن تتلمس اهم القسمـات النفسية لمـوضـوع القصيـدة من خـلال السمات الخـارجية ، التي يقـدمها لنـا الشاعـر عبر هـذا الموضـوع الشعري المعادل ـ في نموذجيته ـ لذات الشاعر ولموقفه الحضاري العام . .

حقا لقد كان الزبيري ، كشـاعر كـلاسيكي جديـد ، ملتزماً بعدم

المحاكاة التامة لاغراض الشعر العربي القديم أو لأساليبه التعبيرية العامة . .

كما لم يساعد الموقف الادبي ذاته الشاعر التعبير عن معاناته الفردية جداً ـ كالشعور بالتفرد ـ مثلاً ـ تعبيراً عاطفياً مشحوناً ببعض الخيال ـ أو الوهم ـ عن أن ينسى دوره التاريخي الذي فرضه الشرط الاجتماعي عليه فرضاً . .

من أجل ذلك ، نرى الشاعر وهو يبدع ، نموذجاً فنياً ـ ليحل محل شخصه ـ هذا النموذج ، او الطائر (البلبل) في الغالب ـ رمز التفرد والعبقرية في مجال النغم وسط كل الطيور في منطقتنا العربية . وكثيراً ما نسمعه يتغنى بهناءة الطير الطليق في عالم الفضاء ، موازناً ـ بالطبع ـ بين حالته وحالة الآدمي على الارض الضيقة ، التي جعلته يعدم الامن والاستقرار . .

حقاً أن في شق الطائر الفضاء الرحب ، بحرية ، لا تعرف الحدود ، وتقيده في الوقت ذاته بعش صغير بين الاغصان أو أعالي القمم ، شعوراً جمالياً ربما لا ندركه الا لحظة شعورنا بالقيد . .

ونرى الشاعر يفتتح قصيدته الجميلة (حنين الطائر) قائلاً : ـ

« أملٌ غيرُ متاحِ
وفُؤادٌ غيرُ صاحِ
أنا طَيْرٌ حَطّم القدور عُشّي وجناحي
ورماني في نثارٍ مِنْ دموعي ونُواحي

وحُطامٍ من بقايا وطن غير صِحاح »

(الديوان . م . س . ص ٢٢١)

ثم يبدأ الشاعر في رصد ألوان المفارقة بين العش المحطم ـ بيته الخاص ـ وبعض حطام من بقايا ـ (وطن) ويأتي دور (الحنين) والشعور بالتفرد . .

« في سوى عُشّيَ لا تزال أضواءُ الصَّباح
كنت أرويها بمنقاري من شِعْر قَراح
كنتُ أعجوبةَ دهري في نشاطِي ومراحي
بين أطيارٍ بليغاتٍ وأفراخٍ فصاح » .

(د . م . ن . ص ٢٢٤)

ونجد أنفسنا كأننا في روضة من رياض الشعر واللغة ، حيث تتكاثر التعابير الدالة على عالم اللغة (غير صحاح) والبلاغة (بليغات) واللغة والشعر معاً (شعر قراح) و (افراخ فصاح) ويتوغل الشاعر وسط حديقته الغناء من خلال اعادة الحياة لصيغة المصدر (الامتياح) والتي تصدر منها صيحة التوجع من حالة الشعور بالانقطاع ، والعجز عن مدد الاهل والاحبة :

« آه . لو اجتذب العُشّ بحبل الإمتياح
آه لو يمحو مسافات النوى والبعد ماح » .

(د م . ن . ص ٢٢٥)

ويرصد الدكتور المقالح أهم سمات هذه التجربة الشعرية لدى الزبيري في قوله : ـ (وفي قصيدته (حنين الطائر) يصل الزبيري إلى قمة

ابداعه الشعري ، حين يستخدم المعادل الموضوعي ويوفق بنجاح في المزج بين المستويين : الواقعي والرمزي من خلال استعراض مأساة الطائر المستباح الوكر الذي يرى في مأساته ، مأساته هو ، وفي تشرد ذلك الطائر واحتراق عشه تشرده واحتراقه في جحيم النفي والغربة احتراق وطنه في جحيم النكسة » .

(الابعاد الموضوعية م . س . ص ١٣٤)

[ألا يا أيها الببغاءُ حُيِيتِ وأُكْرِمتِ
أُتينا الروضةَ الغنَّا وبُغيتنا بها أنتِ
فما طَوّفتِ في أجوائها الفيحاء ولا طرحتِ
ولا غنَّيتنا صوتاً ولا شُلْتِ ولا جُلْتِ
لماذا لم تكوني اليومَ نشوى مثلما كنت
وأينَ رياشُك اللاتي بفتنتها تلفَّتْ
وحلّقتِ بها في جوٍّ من شئتِ وسيطرتِ
أنائمةٌ وفي جنبيكِ عاصفة تحملتِ ؟
أكسلى والرياح الهوج طَوعُكِ حيثما رحتِ ؟
أغاضبة على الفردوس من زهر ومن نُبتِ ؟
وقد سوَّى لك الخالقُ دنياكِ كما شئتِ
فكم سُحْبٍ ترشَّفْتِ وكم نهرٍ تذوّقْتِ
وكم دوح حكمتِ به الطيورَ وما ترفّقْتِ
ظلمتِ الابرياءَ به وفُجّعْتِ وَرُوِّعتِ
وعانقت الأخلاء وراقصتِ وقبَّلْتِ
أما يكفيكِ يا حسناء وفي الفردوسِ ما نلتِ
ولو كنتِ لحواءَ نسبتِ أو تحرَّزْتِ

لقلنا قد ورْثتِ الطَبْعَ منها أو تعلّمْتِ]

(نقطة : م . س . ص ٨٨/٨٧)

ويا لها من أسطورة للغريب ، والتي لا ندري معها ، أكنا امام مسرح الطبيعة الحية في شكل ببغاوات ، أم كنا امام التطور التاريخي للبشرية ، وهل هذا الضجر المنثور . في ثنايا الكون ؟ هو ضجر الشاعر أم سأم عصره . ؟

ويكشف الناقد عبد الودود سيف بعض جوانب التجربة الأدبية للشاعر قائلاً :

[يحاول - أي الشاعر - أن يبحث عن السبب الحقيقي لظاهرة التخلي عن الافضل ، إلى ما هو اسوأ ، وللتضحية بما هو معلوم ، بمقابل ما سيأتي في ظهر الغيب ، فلا يجد اكثر من التفسير الديني للظاهرة ، والمتمثل بقصة [فضول حواء] الذي ترتب عنه خروجها - وآدم - إلى عراء الحياة] .

ولا شك أن في هذا التحليل الكثير من التبيان للتجربة التي يعرب عنها الشاعر في رؤ يته الاصيلة ونسقه التعبيري المرن .

ولكن بقية اضاءة النص تظل قائمة على الاحتمال الذي جاء ضمن بقية التحليل ذاته . . [إن هذه القصيدة تلقي - ربما - بعض الاضواء على الدوافع التي حدت بالزبيري أن يرفع صوته - المناقض لطبيعته المعروفة - في قصائد [الشكوى] باستجلاء فكرة الموت ، كنوع للخلاص ، كما تجعلنا نفهم حقيقة الدوافع التي حدت به أيضاً للتفكير في [المغامرة] من أجل الخلاص ، كنوع من ردود الفعل الطبيعية ، لظروف المعاناة

الخاصة ، التي حاولت ، فيما حاولت أن تستلب منه حقيقته كانسان] .

ولكننا سنجد في بعض شعر الزبيري ، ولا سيما قصيدته المتكاملة البنية والدلالة معاً [الحنين إلى الوطن] ما يعبر عن ميكانيزم الافعال ذاتها ، مع ميل واضح للمغامرة ، حيث نراه يطلب من [الريح] وقود هذه المغامرة ، وذلك على ما سنوضحه ، ولقد نظم الزبيري قصيدته هذه في فترة مبكرة على « ضجران » ، وأدبه ، وجعله قرة عين لأمته . . تلقيت كتابك الواصل الي بواسطة صديق الجميع . . ومن أعجب المصادفات أن الاقدار شاءت أن تسخر مني ، وأن تهزأ بحياتي فلم يصل كتابك عمق الهوة ، التي تفصل بيني وبينك ، فلم يصل كتابك الي الا في الوقت الذي كنت تربعت على إمارة سوق الواجبات ، في سوق الأحد بوادي من أودية [الشرمان] بقضاء [ماوية] ولما لمحت الكتاب ، وعرفت العنوان ، شعرت بهزات عنيفة ، كانت نتيجة محتومة للصراع الفجائي الذي حدث عندي ، بين الحياة ولغة الموت ، وبين الخواطر الاجتماعية الحكيمة ، وضوضاء السوق [الشرمانية] المضحكة .

وقد ترفقت باعصابي ، وخبأت الكتاب في حقيبتي وأرجأت الاطلاع عليه إلى فرصة اخرى ، كنت في ذلك الحين مأمور سوق واجبات [الشرمان] ، ومعنى ذلك أني قائد لثلة من الجيش ، والحرس الملكي في المعركة التي تدور كل سنة ، على الاقل ، بين الامة والحكومة ، في سبيل تحصيل ضرائب الزكاة من الفلاحين الضعفاء ، الذين لا يقابلون جيوش الزكاة الجرارة الا بالدموع .

وقد تعلمون يا عزيزي ، أن قائد الجيش يجب عليه أن يخدم التعاليم التي يتلقاها من الجهات العليا ، ولو كانت تعاليم وحشية بربرية .

وقرأت في كتابك إنك تريدني أن اطرق الشؤون الاجتماعية ، وأن اثير النعرة القومية في الانوف اليمنية الشماء . ولم تدر اني اذ ذاك أحتل منصب المعول الهدام لبقية الرمق المتردد في العظام النخرة ، والاشباح الخاوية .

ألم أقل لك انها سخرية القدر التي القت هذه الاضحوكة ، والا فكيف هذا يا عزيزي .

ورأيتك تهنئني على المنصب الادبي الذي احتليته ، وتمتعت به ، في ظل العرش المجيد ، حياك الله ، ولم يدر بخلدك ، اننا كنا نعزي انفسنا على تلك الحياة الشنيعة التي تضطرنا لان ننتزع اللقمة من حلوق الجائعين باسم الزكاة . أنهم خلقوا في أديم هذه الرقعة اليمنية المشؤومة !!] .

(م . س . ص ١٥) .

[٥٥] ونود أن نطرح سؤالاً ، أخيراً ، قبل تناولنا قصيدة الزبيري [الحنين إلى الوطن] بالتحليل من جانبي : التغريب والتجريب الفني .

هذا السؤال هو : إلى اي اصل يمكننا مقارنة اسلوب الشاعر في تجاربه الشعرية الوجدانية ؟ !

فمن الواضح أن النزعة الذاتية في شعر الزبيري تتسم بسمات متميزة ، سواء اكان ذلك في الموضوع ام في طريقة المعالجة .

فالترميز من خلال [الببغاء] - لا الكروان - رمز فريد إلى حد ما في التجربة الرومنسية الشعرية في أدبنا الحديث والمعاصر . ؟

كما أن تفصيل الشاعر وطريقة اطراده في بناء الصور الفنية - اي بمعنى

موجز ـ حبكة القصيدة الوجدانية ، لديه تتميز بنوع من الوحدة الفنية ، هي بداية الصورة ـ منذ قراءتنا للتراكيب اللغوية في البيت الأول ، وكأن القصيدة عنده ، تطويراً متعاقباً لجملة ممتدة ، ثم نراها تتعقد ، ببعض أنواع الحذف أو الاضافة ، أو التوابع ، لكي تنتهي بغفلة معينه ، لا بمجرد توهيمة عاطفة أو تداع ما .

حقا إن ثمة نتاجاً غزيراً لموضوع وصف [الطائر] عموماً، و[العصفور] و[البلبل] و[الكروان] خصوصاً، ابتداء من القصائد الأولى لشعراء مدرستي: «الديوان» و«المهجر» وذلك ـ مثلاً ـ بعدما ترجمت قصيدة «شيلي» «إلى القبرة» بين الأعوام [١٩١٣ ـ ١٩٥٠].

[سبع مرات ، وقصيدة [كيتس] Keats [انشودة إلى عندليب] ـ wodetoa Nigh tiagole ترجمت مرتين .

وقصيدة [وورد رورث] [إلى قبره] ترجمت في مجلة [ابولو] [١٩٣٤] . . وقد سمعت

تنفس فأنفاسكَ الخالدات
روح الرياض التي ترفل
وأنت السعيد الوحيد الذي
... حباك الزمان بما يبخل
وتنشد وحدك ما إن تحس
بمن يحتفي بك أو تحفل
وتأبى التصنع بين الجموع
وإن صفقوا لك أو هللوا

تـرحـب بـالـشـمـس قـبـل الـشـروق
.... كـأنـك حـاك مـوئـل

(الزبيري م . س ص ٤٤٢) .

وهكذا ينتقل الشاعر بالحركة النشطة التي أقامها من خلال التقابل في البيتين الاولين [هدوء ـ مشعل] [خفيف / مثقل] .

كما نرى حيوية الصورة في البيت الثالث وقد ردفها الشاعر بتكرار فعل [ينساب] في كل شطرة من شطرتي البيت ذاته .

وبهذا النحو تنساب الصور الفنية مع انسياب الحركات الصوفية من خلال تراكيب لغوية تميل إلى سهل اللغة الادبية ، التي تنحدر مع انحدارات وجدان الشاعر ومدى تمكنه من التصرف في الطاقات الايحائية للالفاظ الشائعة .

[٥٦] ولعل في دراسة معارضات الزبيري للشعراء العرب القدامى والجدد ، دراسة احصائية تطبيقية . ما يعرب عن أهم سمات أسلوب الشاعر وبناء قصائده على نحو يوضح مدى تنقية الزبيري لتراثه الشعري ، وموقفه الشعري العام فيه سواء أكان نبذاً أو تكميلاً أم ما يعد بمثابه قراءة جديدة للتراث من وجه شاعر كان موقفه المبدئي ـ المعارضة .

ولقد أعاد الزبيري ، قراءة بائية [الاعشى الكبير] التي مدح فيها سادة نجران من بني الحارث بن كعب والتي يقول مطلعها :

[ألَمْ تَـنْـهَ نَـفْـسَـكَ عـمّا بِـهَـا
بَـلَى عَـاذَهَـا بَـعْـضُ أطْـرابِـهَـا

لجـارتـنـا إذْ رَأتْ لُمـتي
تـقُـولُ لَـكَ الـوْيـلُ أنّي بهـا]

(ديوان الأعشى ـ تحقيق د . محمد حسن ط ١٩٥٥ . ص ١٧٢ م)

ولقد قلب الزبيري موضوعها رأساً على عقب ، فحولها من قصيدة لهو ومجون وبعض مديح ، إلى موضوع حماسي خالد ، وإن ظل محتفظاً بهيكلها الخارجي [الوزن : (المتقارب) والقافية التي بنيت على روي الباء ذي المجزوء المكسور الموصول بهاء الوصل المشددة بالف المد » ـ

[خـرجـنـا مـن الـسـجـن شـم الانـوف
كـما تخـرج الاسـد مـن غـابهـا]

وكما قلب الشاعر [بائيه] الاعشى . قلب [ميمية] شاعر النيل [حافظ ابراهيم] من موضوع رثاء [لمصطفى كامل] إلى [ميمية بعث] .

يقول حافظ :

[طُـوفُـوا بـأركـانِ هـذا الـقَـبـرِ واسـتَـلِمُـوا
واقْـضُـوا هُـنـالِـكَ مـا تَـقْـضِـي بـه الـذمـمُ]

ويحتفظ الزبيري بهيكلها الخارجي [الميمية المضمومة] و [البحر البسيط] وينشد أمام أول اجتماع عام لحزب الاحرار اليمنيين بعد عام [١٩٤٣] احدى معلقاته الاخرى :

[سَـجّـلْ مـكـانـك في الـتـاريـخ يـا قـلـم
فـهـا هُـنـا تُـبْـعَـثُ الأجـيـالُ والأمـمُ

ويمكننا تلمس أبعاد التجربة الشعرية ذاتها من خلال البناء الفني المشابه في قصيدته الشاعر (البلبل) .

« بعثت الصبابةُ يا بلبل
كأنكَ خالقها الاول
غناؤك يملأ مجرى دمي
ويفعل في القلب ما يفعل
سكبت الحياة إلى مهجتي
كأنك فوق الربى منهل
ترتل فن الهوى والصبا
شجيا وإن كنت لا تعقل
ما الحب إلّا جنون الحياة
وجانبها الغامض المشكل »

(الزبيري . م . س . ص ٤٣٩) .

وهكذا ينتقل الشاعر برمزه ـ في تماس مع الواقع ـ باطراد منتظم ، حيث تملأ ترنيمة البلبل قلب الشاعر عشقاً وصبابة ، بما بعثه في القلب من شجن ، كما تبعث الحياة بالقوة ، أو بالفعل ، وعلى هذا النحو تجري مسيرة الحياة والهوى ، من خلال نسيج غريب ، يمزج فيه اللامعقول بالمعقول والغامض بالواضح ، وكأن الحياة أو الحب ـ لحظة الصبابة درب من دروب الجنون .

ولكن ما أقسى تلك الحياة التي يصورها الشاعر في أسى بالغ !!

ويقدم الشاعر لمقطوعته [ببغاء بهاو ليور] بقوله :

[ويكثر في [بهاوليور] إحدى امارات باكستان ، الببغاوات ، يلاحظها المرء في الجو ، وعلى الشجر ترقص ، وتصيح ، وتمرح ، وتعابث اسرابها من غصن إلى غصن ، ومن مزرعة إلى مزرعة ، ولها كتبت هذه الابيات :

« غَردي أو عربدي مِلءُ الفضاءِ
واعزفي ما شئتِ من فَنِّ الغناءِ
وانزلي في أيِّ وكْرٍ وارفٍ
عند ايِّ المعجبين القدماءِ
قَبلي أيَّ حبيبٍ وارشفي
ملء منقارِكِ من عَذْبِ السماءِ
لن يظنَّ الناسُ فيكِ السوءَ أو
يحسبوا فعلك فعل السفهاءِ »

(الزبيري نقطة . م . س ١٦٦)

وليس رمز تلك [البغات] في حاجة إلى تفسير أو تأويل . وعلى الرغم من دلالة الرمز على هذا العالم الأخرس ،الابله ، المجنون ، والذي يعادل مناجاة الشاعر للبلبل في القصيدة السابقة . .مع أنها لا تفعل -إلا إن الرمز في حد ذاته ، يعني تصوير الواقع عبر حجاب شفيف، يزيد وقع رونقه النفسي في ذهن المتلقي .

ولعل الشاعر، قد وجد - في غربته التي زادتها حواجز اللغة ألماً - في هذا الطائر بعضاً من الوان سلوى النفس ، فإن منظر الكائن الحي الذي يريد أن ينطق ، فلا يمكنه الا أن يلفظ ببعض الاصوات التي لا معنى لها ، قد خففت عن الشاعر احساسه بالعجز المطلق على التجاوب ، الذي كان يدركه في الغربة .

ومن أجل ذلك ، ظـل الشاعـر متشبثاً بصـوت هذا الـطائر الغـريب وبهمسات اصواته المنقطعة ، وهو ما يعبر عنه في آسى حقيقي في قصيدتـه « ضجران » بقوله في مقدمتها النثرية :

[تعودت في بلدة « بهاوليور » أن اخرج في الصباح مبكراً إلى ضـاحية البلدة ، حيث المروج الخضر ، يتخللهـا نخيـل بـاسق ، وأشجـار وارفة الظلال ، وتملأ اجواءها الببغاوات ، كعادتها ، فبدت هذه الضـاحية مقفرة موحشة ، وعدت إلى مقري فكتبت هذه الابيات » .

ثم ينسـاب النغم في إيقاع هـادىء وديع ، يشمله بحـر [المتقارب] وتـدعمه تلك القـافية ، التي تكـادتتحررمن اعبـاء كثيرة ، كـما في حركـة الروي النادرة « تاء التأنيث المكسورة » .

[٥٣] ولعل حوارية الشاعر في قصيدته [العجوز وعسكـري الامام] تمثل ـ في مجمل دواوينه ـ نمطا فريداً من أنماط التجريب الفني لديه .

وعـلى الرغم من أن هـذه الحواريـة ـ على حـد قـول صـاحبهـا [من قصيدة ضاع معـظمها] ، الا إن روح العمـل وجوهـره الأصيل ظـل حياً داخل نطاق هذا الحيز المحدود .

إننا لنشعر شعوراً واضحاً ، بأن تجسيد الشـاعر لمعـاناة المرأة الريفيـة العجوز ، تجري ـ أيضـاً ـ في محازاة لمعـاناة الشـاعر نفسـه ، وقت أن كان دائم البحث عن استقرار ما ، وكأنه كان يخشى حقاً هدم بيته الذي انتقم منه الامام ـ بعد خطبته الشهيرة عقب رفض مشروع الاصلاح الاجتماعي والاداري ـ بهدمه .

هذا السعي الحثيث للاستقرار والأمن كان هـو مبحث الشعب كله ، كـما كـان في الـوقت نفسـه ، وسيلة الإرهـاب الـرئيسيـة في يـدي السلطة المبادة ، بالرغم انه لم يزد عن قيمة قبر مظلم :

وبهذا النحو يصور الزبيري بعض مشاهد المأساة :

[المرأة :

مـاذا يريدون مـن جـوعـي ومـسـغـبـتي
إني لـكـالحـمـل المـشـوّي بـيـنـهـم
يـطلبـون زكـاة الأرض ؟ لـيس بهـا
إلّا الحـمـام والآ الجـمـر والـرخـم
أم جـزيـة الـكـوخ لا كـانـت جـوانـبـه
الـسـوداء ، ولا نهضـت في ظـله قـدم
أم قـيـمـة الـقـبـر قـبـل المـوت وأسـفـاه
الـكـوخ قـبـري فـما لـلظالمـين عـمـوا ؟

العسكري :

إني إذن راجـع لـلكـوخ أهـدمـه
يـا [شـافـعـيـة] إن الـكـذب دأبـكـمـوا]

(الزبيري : ديوانه . ص ٤٢٦)

إن [همَّ] العجـور الـريفيـة يمضي في خط متـواز مـع نفس الخيـوط المعقدة التي تصور [وهم] العقلية المتسلطة بأمراض طائفية بغيضة .

على أن المغزى الرئيسي لهذه الحوارية في ديـوان الزبيـري ليتمثل فيـما تكشفه عن مدى محاولة الشاعر للتجريب الفني في اطار اكثر موضوعية من

إطار القصيدة الغنائية ، والتي حاول تجاوزها كذلك فيما قدمه من معالجة تعتمد على بلورة المعاناة الفردية ، كما سبق أن رأينا في قصائده « ضجران » و « البلبل » وغيرهما وجميعها محاولات تهدف إلى ما كانت تهدف اليه حواريته من تعبير يدل على [تململ الشاعر من إطار القصيدة الغنائية ، وطموحه إلى التناول الدرامي] .

(د. المقالح : الابعاد . . م . س . ص ١٢٣)

وعلى أية حال، فان هذه القصيدة ـ أو ما بقي منها ـ تحمل في ثناياها ، دلالة خاصة على ما كان الشاعر متوجهاً اليه في توظيف موهبته الادبية الكبرى ، فلم نجد حوارية ـ أو مشروع عمل درامي ـ حول : [قيس وليلى] أو [قيسى ولبنى] كأجترار للتراث ، بل ـ ربما ـ كانت [العجوز والعسكري] تكملة أو قراءة جديدة ـ لتراثنا من أساطير العسف الشرقي المكشوف والمستر على السواء .

[٥٤] ومن خلال الرد على رسالة لأحد معاصريه ، من الذين يهيبون بالشاعر أن ـ على حد قوله ـ [يولي النواحي الاجتماعية شطراً كافياً من المعيشة الشاعرة ،

فانها ـ فيما احسب سبيلاً غير مطروق في بلادنا ونحن في امس الحاجة إلى معالجتها . . .] ص ١٤ من مقدمة ديوانه « نقطة في الظلام . م . س] .

يرد الشاعر على نوع من الحذلقة الأدبية، التي [تنفش] دائماً ريشها الناعم النظيف ـ من فراغ العقل والضمير ـ أمام المرهقين ضمائرهم باعباء الفعل الصادق الصامت .

ويكاد يكون الشاعر . جزءاً مكملاً من مضمون قصيدته التمثيلية السابقة ، كما أن الرسالة - ببساطة - تمثل خير وثيقة عن ضمير المثقف العربي الشريف في عصرنا :

يقول الأستاذ الزبيري رداً على نصائح بعض منظري أدبنا العربي الحديث .

[سيدي الأديب الالمعي النابه الصيت . . حيا الله عبقريته النادره - وبارك لنا في عمله في الاغنية العربية مبكرا سنة [١٩١٠] في قصيدة [العصفور] التي كتبها أبو شادي وهو طالب ضمن [قطرات من يراع] »] .

(د . محمد عبد الحي : الترجمة ولغة الشعر الرومانطيقي مجلة فصول م ٣ : ٤٤ . ١٩٨٣ . ص ١٧٥ .

وتذكر الدراسة ذاتها ، أن قصيدة [شيلي] [إلى قبرة] قد تركت اعظم الاثر - في فترة ما بين الحربين - على تطور القصيدة العربية الرومانسية ، وذلك مع القصائد الاخرى المتصلة بها عن : [رمزية الطير [م . ن] وذلك كمركز لعملية [التمثيل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول] « م . ن » ص ١٧٦ .

ولنرجع إلى السؤال المطروح سابقاً ، حول مدى صلة شعر الأستاذ الزبيري بهذه الحركة الشعرية الرومانسية في الادب العربي الحديث .

لقد كانت - على الاقل - صلة الشعراء العرب باليمن منذ مطلع الثلاثينات بالشعر الرومانسي - ولا سيما شعر [الشابي] على نحو ما تحدثنا بعض مراجع تاريخ هذا الادب - صلة متينة .

كما أن معارضة بعض الشعراء العرب باليمن لبعض قصائد [الشابي] مشهورة .

ويحتمل كثيراً ـ عند البعض ـ أن يكون [الشابي] قد قرأ .

[النسخة الاولى لترجمة [علي محمود طه] الشعرية المبدعة لـ [إلى قبرة] . على أية حال ، ينبغي تأكيد أن الغنائية الواضحة ، والايحاء ذا الطبيعة الرمزية الملائم لقصيدة [شيلي] قد اصبح خلال عشرين عاماً ، من التجريب السابق ، الملمح السائد للقصيدة ، إن قرأنا قصيدتي [جبران] و [الشابي] تلفتنا إلى أن شيئا ما قد حدث للغة الشعر العربي ، إنها اصبحت تتلاءم والاتجاه الرومانسي] .

(م . ن . ص ١٧٦) .

ولا يمكننا في النهاية ـ والحالة هذه ـ انكار تأثر الزبيري بالتيارات الفنية المختلفة التي سادت عصره ولا يمكننا ـ في الوقت ذاته ـ الا إن نؤكد على أصالة مصادر الالهام الشعري للزبيري في هذا التيار الشعري الذاتي .

ولا سيما أن اغلب المصادر والمراجع التي درست منابع الالهام الشعري ـ الفصيح والعامي ـ تؤكد للباحث إتساع وعمق رقعة الإبداع الشعري في تاريخ الادب العربي باليمن . . .

وإننا لنلاحظ في هذا المجال بعض وشائج القربى بين التكوينات الموسيقية في قصيدة شاعرنا [الزبيري] [حنين الطائر] ، والتشكيل الموسيقي في بعض الاشكال الاولية ـ المؤسسة لفن الموشحات .

(ورا : د . محمد عبده غانم . شعر الغناء الصنعاني . ص ٨٠ ط . دار الكاتب اللبناني) .

حيث يعلو - مثلاً - التقابل في أواخر المقاطع في مطلع القصيدة من تأثير الايقاع ، شأن الشاعر في ذلك شأن صنيع الشاعر الشعبي ، وذلك على ما نرى في قوله :

[ليتني أخسر نصف الروح في جرعة راح]

آه لو يمحو مسافات النوى والبعد ماح]

(الزبيري م . س . ص ٢٢٤)

حيث نرى انحراف الايقاع [م . الرمل]

وموسيقى الحشو نحو التلوين في الشعر الشعبي باليمن (را : د . المقالح : شعر العامية في اليمن ط ١٩٧٨ . ص ٢٢٧) .

ونلاحظ الامر نفسه في كل من قصيدتيه « ضجران » و « البلبل » والتي يؤدي التقسيم المتفق للمقاطع في كل شعره على حدة نوعاً من انسياب [الازجال] الشعبية .

[هدوؤك في طية مرجل
وريشك من تحته مشعل
خفيف على الغصن لكنما
فؤادك من لوعة مثقل
أنينك ينساب بين الغصون
كما انساب من نبعه الجدول

ويسري إلى القلب مسرى الحياة
وفيه من الوجد ما يقتل

حبيبك جارك بين الزهور
وبينكما دوحة تفصل

أفي عالم الطير لؤم الوشاة
ومن يتجسس أو ينقل

ألا أيها البلبل العبقري
والصادح المدره الفيصل

هنا البراكين هبّتْ من مضاجعها
تَطْغى وتكتسح الطاغي وَتلتهم

لسنا الأولى أيقظوها من مَراقِدها
الله أيْقظَها والسّخطُ والألمُ]

وكما يلاحظ الدكتور المقالح ، مستخلصا سمات المعجم الشعري للشاعر من خلال أسلوب المعارضة ذاته .

[ذلك هو معجم الزبيري المشترك ، فيه نفحات أول القرن ، ومن نفحات منتصف القرن] .

(الابعاد الموضوعية والقلبية لحركة الشعر المعاصر باليمن م . س . ص ١٤٢)

والتي تقول في مطلعها :

[ما كنتُ احسبُ أني سوفَ أبكيه
وأن شعري إلى الدنيا سَيَنْعيه]

(الزبيري م . س . ص ٣٧٢)

بمثابة معارضة لقصيدة الشاعر الكبير « عبد الرحمن شكري »

والمؤسس الحقيقي للحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث كله - « إلى المجهول » .

ومن المواضيع المشتركة بين القصيدتين - بالاضافة إلى الوزن [البسيط] و « القافية » اليائية الموصولة بهاء » - هذا الشوق الجارف مع شيء من الأسى العميق لاستكشاف آفاق الغد :

ويقدم الزبيري لقصيدته بقوله :

[بدأت المرثاة على أثر مصرع الثورة اليمنية الدستورية عام ١٩٤٨ م .

وأنا مطارد في الهند ، هارب من البشر ، محظور على ظهر الارض ، أسمي مسجل في القائمة السوداء بمصر في عهد فاروق ، فلما سقط الطاغية ، وحررتنا ثورة ٢٣ يوليو ، اتممت المرثاه الضارية في حدائق قصر المنتزه بالاسكندرية ، بعد أن اصبح ملكاً للشعب .

وبذلك تحول القصر الباذخ وجنانه الفيحاء بفضل الثورة المجيدة ، من محراب ، تعيد فيه سلالة الملوك وتتولد عناصر الفساد ، وتلعب وترفع إلى ساحات يجلد فيها الطغاة ، وتسحبهم فيها لعنات الشعب على وجوههم] .

(الزبيري : م . س . ص ٣٧١) .

وتشمل هذه القصيدة الجيدة على وجه الخصوص ، على نوع من المعارضة الشاملة لنزعات متعددة في حركة الشعر العربي المعاصر .

وذلك بدءً من ريادة عبد الرحمن شكري لحركة الشعر الوجداني العربي ، ومروراً بالشابي حتى شعراء مدرسة ابولو المعاصرين .

وتبدأ قصيدة شكري بنفس الشكوى والشك للوصول إلى حل لقضايا الفرد والمجتمع في عصره .

[يحوطني منكَ بحرٌ لست أعرفه
وَمهْمَةٌ لست أدري ما أقاصيهِ
أقضي حياتي بنفسٍ لست أعرفها
وحوليَ الكون لم تُدْرَكْ مجاليه
يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني
لعل فيه ضياء الحق يبديه
كأن روحي عودٌ أنت تُحكمه
فأبْسُطْ يديك وأطْلِقْ من أغانيه]
(ديوان شكري جـ ٥ ط ١٩١٦ الاسكندرية ص ٥١)

وتوجد في مطلع [يائية] الزبيري ـ المعارضة ـ سمات الاسى الفردي ذاته ، ولكننا نراه ـ بعد اعادة قراءته لقصيدة شكري قراءة معارضة ـ يمتلك قدراً هائلاً من التفاؤ ل التاريخي .

[٥٧] كان الشاعر العربي الكبير/ عبد الرحمن شكري يتمنى في بداية العقد الأول من مطلع هذا القرن أن يمتلك قدراً ايجابياً من المعرفة :

[يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني
لعل فيه ضياء الحق يبديه]

وكانت الموهبة الأدبية الكبرى لشعبنا العربي في تونس في شخص شاعرها الكبير[الشابي] يتمنى أن يمتلك . لا مجرد قدر من المعرفة فحسب ، بل قوة تهدم

جذور كل ماض فاسد ويقف على رأس هذا الفساد : الغباء والجهل والحماقة ، في فترة ما بين الأربعين .

(را : لنا ـ حول وحدة الثقافة والرهان الحضاري العربي : م . س . ص٦) .

وفي هذه الفترة ذاتها ، كانت الموهبة الادبية الكبرى لشعبنا العربي باليمن في شخص شاعرها الاكبر [الزبيري] يتمنى أيضاً قدراً من امتلاك الوعي بالتاريخ ، ومعرفة ايجابية بمساره الحضاري العام .

وقد عبر عن ذلك في [يائيته] هذه معُرباً عن طبيعة الصيرورية : الجمالية والمعرفية على السواء لقضايا التغريب والتجريب في أدبنا العربي الحديث كله يقول الزبيري :

[الشعب أعظمُ بطشاً يومَ صَحْوته
مِنْ قاتليه وأدّهى مِنْ دَواهيه
عندي لشّرُ طُغاةِ الأرضِ محكمةُ
شِعْري بها شر قاضٍ في تقاضيه
وإنْ يَرى في يَدي التاريَخ أنقُلهُ
بكلّ ما فيه للدّنيا وأرْويه
سانبشُ الآه من تحتِ الثرى حمماً
قد انضجتَه قرون من تَلظّيه
وأجْمعُ الدّمَع طوفاناً أُزيل به
[illegible]كم الشّرورِ من الدنيا وأُنفيه
أحاربُ الظلمَ م[illegible] كانَ طابَعهُ
البّراقَ أو كيفما كانت أساميه]

(الزبيري م . س . ص ٣٨٢)

[٥٨] تمثل شخصية (علي محمد لقمان) في قصيدة الزبيري ملامح الفنان على الإطلاق ، وهي ملامح قريبة الصلة بحياة الزبيري كفنان للكلمة الشاعرية .

وللاستاذ (نعمان) العديد من الأعمال الادبية الشعرية منها في مجال الشعر الغنائي (الوتر المغمور) و (أشجان في الليل) و (انات شعب) ويعد (نعمان) من رواد الشعر المسرحي في اليمن وله في هذا المجال (بجماليون) و (الظل المنشود) و (العدل المفقود) و (قيس وليلى) و (سمراء العرب) .

(راجع ص ٦٨ من : الابعاد الموضوعية والفنية للدكتور المقالح . م . س) وتدل معالجة (نعمان) للاسطورة اليونانية القديمة (بجماليون) معالجة شعرية مسرحية ، على بعض ملامح معاناته الخاصة في علاقة الفنان بعمله الفني ، وهو جانب يظهر جلياً في صورة الزبيري لصاحب الوتر المغمور ، إنه (وتر الغرام) كما يبدأ الزبيري في وضع لمساته الاولى في القصيدة بقوله :

وترُ الغرامِ يَئِنّ مِنْ صَبَواته
ويُسجّلُ النيرانَ في آهاته
الدمعُ محترقٌ على أنفاسه
والصوتُ مجروحٌ على لهواته
والمبْدعُ الفنانُ يَمْلو نايَه
رُوْحاً ويُنطقه بِسَحْرِ لُغاته
وَيبثُّ في العود الحياةَ فتنبري
أوتارُه ملائى باحْسَاسَاته

تبكي من الآلام مثلَ بُكائِه
جزعاً وتَشكو الحبَّ مثل شكاته

(الزبيري . م . ن ص ٣٠٨)

إنها - إذن - صورة شعرية تجسد معاناة - هي عينها - معاناة (بجماليون) .

وتحتل قضية الغربة التي يعيشها الفنان وسط عمله حيزاً كبيراً في مساحة الصورة الفنية في القصيدة : -

(ذهل الشجّي عن الغنا فتقطعت
أوتارُهُ بالنّارِ مِنْ زفراته
ومشَتْ على القيثارِ معْركَةُ الهوى
فاندكَّ مغْمُوراً بدَمْعِ لغاته
عصفَ الحَنِينُ بعَقْلِه وفؤادِهِ
ورماهُ كالمَجْنُون في فَلَواته
يسل العواصف عن شظايا روحه
والارض عن اشلائه ورفاته
ويَطير في احلامه ، ويجن في
آلامِه وَيذوبُ في أناتِه
قَستِ الطبيعةُ حَولهُ وتجهمت
في وَجْهِهِ وَقَضتْ عَلى لَذاتِه
يَبكي قَتَلتهمُ الرياحُ بكاءه
وتغالطُ الأسماعُ عَنْ صرخاته

مــا ذنـبــهُ إلاّ الحــنــيــن وانّــه
قَــدْ فَــتّــتَ الأكْــبَــادَ مِــنْ زفــراتــه
وتــفــرقَ الــعُــذّالُ عــنــه كــأنــه
أفْــعــى تحــامــى الــنــاس نــفــثــاتــه
ســجــنــوه في الــبَــيْــداء فــأطْــلَقَ رُوحَــه
خــفّــاقَــةً تجْــري عَــلى نَــغــمــاتِــه

(م . ن . ص ٣١٠)

ونراه يصور مخيلة الفنان المغترب وهي متقدة بعواطف الحب الانساني الخالد في صور فياضة بروح التمرد الخلاق :ـ

(لــو لمْ يُــطهّــرْه الهــوى بِــسَــعــيــره
لم تَــنْــزِل الآيــات في خــطواتــه
ثــمــل يُــغْــرِيــدُ في الــسّــماءِ خَــيــالُــه
ويُــســائــلُ الأفْــلاكَ عَــنْ حــانــاتــه
خــلــب المــلائــكَ فــهــي تــصــقُــل ريــشَــهــا
مــن سِــحْــرِهِ وَتِــعــبُ مِــنْ كَــاســاتــه
اهــدى إلــيــهــا قَــلْبَــه فَــتَــبْــلَبَــلَتْ
وتــعــوّذت بــالله مــن لــفــحــاتــه
شَــهِــدَتْ بــأنّ الادمــيــة شِــقْــوةٌ
وَرَثَــتْ لهــذا الــكَــوْنِ مِــنْ نــكــبــاتــه)

(م . ن . ص ٣١٢)

وتشهد عرائس الفن او شياطينه على حياة الفنان ، بل وتشهد على أن

الآدمية كلها شقاء بما في ذلك من فتات للفنان (الحب) ثم يكون التساؤ ل حول الحب الانساني .

(ما الحب ما هذا الذي يصفونه
بالجاذبية في سنى غاداته
ومن الذي خدع الصريع وقاده
بشباك فَتْنته وسحْر فتاته
يهذي بذكرها ويعبد حسنها
وتُلحّ في تعذيبه وأذاته
قلبٌ يصلي في الجحيم وما يرى
أجراً ولا يَلقى ثوابَ صلاته
وترٌ سقاه الروح شعله حبه
فزكا وكان الفنَ من ثمراته
انا نلمس فيه لوعة عاشق
ونحس صوت القلب في نبراته
والروح في سجن الحياة أسيرةٌ
تترقب الإفلات من ظلماته
لم تلقَ إلا الشعَر في ذاكَ الدجى
تأوى إلى الوهاج من أبياته
تركوه مغموراً ليُخْرجَ سِحْرَه
رَيانَ بالقدسيّ من نفحاته
حضَنَتْهُ ألسنة الملائك فاستقى
من دَرّها الدّفاقُ في اسلاته)

(م . ن . ص ٣١٢/٣١٣)

إنها غربة روح الفنان عندما تأوى إلى عملها الادبي المبدع ، حيث يعيش مغموراً ـ ولو لفترة ـ ليخرج إلى الناس سحره الريان . . ولقد اتخذ الزبيري من صورة قلب الفنان الذي لا يلقى ثواب ابداعه ـ كمن يصلي في الجحيم ـ عنواناً لديوانه الثاني (صلاة في الجحيم) (الأعمال الكاملة له (م . س) وانظر ص ١٢٧ من : الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطن للدكتور المقالح ط (١٩٨٠) . .

[٥٩] وإذا حاولنا الموازنة بين القصيدة السابقة ، التي قدمها الشاعر عن ملامح « الفنان » تجاه عمله والآخرين على السواء ، بقصيدته « النونية » «الحنين إلى الوطن » لوجدنا الكثير من أوجه الاتفاق . . وما تتفق حوله القصيدتان هو التعبير عن فكرة الاحتراق في سبيل إضاءة حياة الآخرين :

« قَلْبٌ يصلي في الجحيم وما يرى
أجراً ولا يلقى ثواب صلاته
وَترٌ سقاه الروح شعلة حبه
. . . ص ٣١٣

وهي الصورة ذاتها التي سنراها في قصيدة « الحنين . . » يقول الشاعر :

« هَادتني البلادُ تَسْتَنْبِطُ الخالِصَ مِنْ مَنْطِقي ومِنْ وجْداني
وَرَمَتْ بي كَي تَستريح لآهاتي وألحاني العذاب الحيان
ليس تَهْوى مني سوى الصوت يُشجيها وإنْ كان فيهِ هَدمُ كياني
يَقْتني العودُ غالباً ثمّ لا يُرْجى انتفاع منْهُ بغير الدّخان » . .

(الزبيري : ديوانه م . س . ص ٣٢٨)

كما يمثل « الحنين » في القصيدتين محور الصراع الدرامي بين الشاعر المبدع ، وعالمه المتلقي لابداعاته ، وتبدأ قصيدة « الحنين » بوهج الذكريات حول مدن البراءة وعصورها . .

« ذِكْرياتٌ فاحَتْ بَريّا الجِنان
فسَبَتْ خاطري وَهزّتْ جَناني
عُمُرٌ من دَقائقٍ مُسْتَعادُ
ودهورٌ مُطِلّةٌ مِنْ ثواني

(ص ٣٢٥)

وتحتل دراما « الحنين » في القصيدة السابقة مركزاً هاماً من الناحيتين : العاطفية والذهنية

« عصفَ الحنينُ بعقْلِهِ وفؤادِهِ
ورماهُ كالمجنون فيَ فلواته
ثم « ما ذنبه إلا الحنينُ وأنّه
قَدْ فتت الأكبادَ من زفراته »
(ص ٣٠٩ ، ٣١٠)

كما تمثل الصور الجزئية في كلتا القصيدتين عاملاً أخر من عوامل المقاربة بين معانيها الشعرية . .

أما عن أوجه الاختلاف بين هاتين القصيدتين فيتمثل في سيطرة الأفعال الماضية على القصيدة :

يـســـل الـعـــواصــف عـــن شـــظايـــا روحـــه
والأرض عـــن اشـــلائــه ورفـــاتـــه »

بينما نرى في « النونية » تحولاً إلى الغاية ذاتها وإن كانت الملامح مختلفة ، تبعاً للاختلاف العام لسياق هذه القصيدة ، وهو سياق زمني يغلب عليه التوازن بين كل من الماضي والحاضر القريب المفترض :

« حـطمـيـني يـا ريـحُ ثـم انـشـري أشـلاء
.. رُوحـي في جـوّ تـلك الجـنـاني »
(٣٢٦)

ويبدأ الشاعر من هذا البيت التعبير عن خصوصية أخرى لشخصية (الغريب) في قصيدته « الحنين إلى الوطن » . .

وتختلف طبيعة التمزق التي يعيشها « الغريب » في « الحنين » عن حالة التمزق التي يعيشها الفنان في القصيدة السابقة على نحو ما سيمر . .

وكما تختلف القصيدتان في القافية تختلفان في الايقاع ، و « التائية » تجري على ايقاع موحد التفعيلة وهو بحر « الكامل » بينما تجري « النونية » على ايقاع بحر « الخفيف » المزدوج التفعيلة ، وهو أمر يزيد نزعة التأمل في « النونية » تـوتراً . .

وإذا كان الشاعر ، قد ارتكز في قصيدته التأملية هذه على ايقاع بتضمن أعلى مراكز للثقل في البحور كلها ، « ستة مراكز » فانه قد اضفى على قافيته النونية ذات الروي المكسور والمردوفه بحرف مد «الالف» كمالاً موسيقياً ، . . كان من شأنه التخفيف من ثقل الايقاع ذاته . . ولما كانت القافية على هذا الشكل ـ توضح كما مر في «٤٤»ـ عن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها ، كمحض ذكرى للروح والأذن معاً أو كما يقول

« المرزوقي » في شرحه لديوان الحماسة : [أما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر بتشوفها المعنى بحقه ، واللفظ بقسطه ، والا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها] (المرزوقي : مقدمة شرح ديوان الحماسة ، القسم الأول . ص ١١ .

(ط . القاهرة . ١٩٥١ » وراجع : طاهر حموني : منهج أبي علي المرزوقي في شرح الحماسة ط . ١٩٨٤ تونس) . .

فلقد جاءت القافية كصدى حنين الغريب في القصيدة إلى وطنه (اليمن) . . ويأتي البيت الأخير من النونية ملبياً كموعود حاجة النفس المغتربة . .

« شُعْلَةُ القَلْبَ لو أذيعتْ لقالوا
مرّ عَبْرَ الأثير نَصْلُ يماني

ص ٣٢٩

* * *

[٦٠] ولقد بنى الشاعر قصيدته « الحنين إلى الوطن » على مقاطع ثلاثة معبرة عن مراحل ست وهي :

- صدى الذكريات : الأبيات (١ - ٣)
- ما وراء الماضي : الأبيات (٤ - ٧)
- الغريب وعذابات النوى : الأبيات (٨ - ١٢)
- الرغبة في الاتصال بالأهل حتى ولو تحطمت الذات : الأبيات (١٣ - ٢١) .

ـ معاناة الفنان : شاعراً ـ الأبيات (٢٢ ـ ٢٦)

ـ نداء لوطن جديد : الأبيات (٢٧ ـ ٣٠)

وإن كانت هذه المراحل الست تجري أمامنا كشريط يعرض الشاعر من خلاله قصة المغترب ، إلا أنها تبرز في الوقت ذاته دراما الغربة من خلال مقابلة بين طرفين رئيسين لموضوع القصيدة ، يمكن اخضاعهما لقسمين :

(أ) لوعة الفراق أو الانفصال في الحاضر

(ب) ذكرى الوصل في الماضي ، وما يتمنى حصوله في المستقبل القريب . .

ويفتتح الشاعر قصيدته قائلاً :

(١) ذِكْرياتٌ فاحَتْ بريّا الجِنان
فسَبتْ خَاطري وهَزّت جَنَاني

(٢) عُمُر من دقائق مُسْتَعادُ
ودهورٌ مُطلّة من ثواني

(٣) فكأن الماضي تأخّرَ في
. . . النّفس أو استرجعت صداه الأماني

(ص ٣٢٥)

إن الجناس الذي نراه في البيت الأول بين كل من كلمتي (الجنان) ـ بكسر الجيم ـ جمع لـ « جنة » و « الجنان » ـ بفتح الجيم ـ بمعنى « القلب » ، ليثير في القارىء نوعاً ما من الاحساس بالغرابة والدهشة ، ولا يقتصر الأمر فيه على مجرد التلاعب اللفظي من أجل البحث عن جرس موسيقي . .

فكلمة « الجنان » من عروض البيت الأول تثير في أذهاننا بعض الغموض ، نظراً لتعدد معناها ، الذي قد يحتوي على معنى « الروضة » ، أو « الجنة » بمعنى دار النعيم في الآخرة . .

ويمهد الشاعر بهذا الغموض إلى عملية المزج في مبنى القصيدة بين العام والخاص ، بل تراه يصنع شيئاً قريباً من ذلك من خلال عنوان القصيدة (الحنين إلى الوطن) ، حيث يفيد التعريف - (ال) - هنا - نوعاً من الاستغراق الذي يضفي على التخصيص هالة من الكمال ، أي انه الحنين الخالص لوطن مغرق في مثاليته وكماله الذاتيين .

ويدل استخدام الشاعر للفعل (فاح) على طبيعة الذكريات التي ألمت بخواطر الشاعر ، أنها ذكريات ذات نفحة قدسية . . وبالتالي نقترب من الصورة التي رسمها الشاعر في قصيدته (التائية) السابقة ف (٥٤) . .

وذلك عندما (تركوه مغمورا ليخرج سحره

ريان بالقدسي من نفحاته
حضنته السنة الملائك فاستقى
من درها الدفاق في اسلاته)

(ص ٣١٣)

ويترقب الشاعر هنا لحظات الاشراق الفني لكي يخرج من أسر الحياة وظلامها . . وكأنه يتلقف تلك الرياح الطيبة التي هلت عليه من عالم يسمو على عالمه الضيق الموحش . . ولقد خضع الشاعر لهذه اللحظات المشرقة ، التي سبت خواطره وهزت فؤاده ، وراح يتابع في نوع من الألم شريط الذكريات . .

هـذا التعانق ـ من خـلال الجناس ـ بـين النفحة القـدسيـة ، والقلب الادمي المجروح ، توحي بنوع من التصالح بين الطرفين . .

ولكن الشـاعر يـرغب إلى شيء من هـذا التقـارب والألفـة ، ولكنـه عندما راح يحتضن سنـوات العمر ، كـما يعبر البيت الثـاني ، تدفقت عـلى ذاكرته مناظر قائمة حملها ماض طويل ، قـد تأخـر في النفس ، كما تتـأخر فيها اصداء الأماني . .

وتأتي كلمة « الصدى » هنا ، كناقوس يدق سمعنا على بداية الخطر ، وعلى نهاية الذكريـات الحالـة المتآلفـة مع الـواقع في مـطلع القصيدة حيث تتحول تلك الذكريات من حالة التحريك النفسي المحايد إلى حـالة خفيـة من حالات الاستفزاز ، الذي جمد حركة الزمن حيث أصبح العمر كاعمار مستعادة في دقائق ، كما أمكن للثواني المعـدودات أن تستوعب دهـوراً تطل بقرونها على ذاكرة الشاعر بنوع ما من أنواع التحدي . .

ويجسد الشاعر في الأبيات التالية مظاهر الرد التي تعكس فعل المقاومة على المشاهد الأولى :

(٤) [ما وَجدْنَا وراءَها غَيْرَ غاباتٍ وحوشٍ من الدماء قَواني
(٥) لم تُهوم للنّوم عينٌ ولم تهدأ لنا مُهْجَة من الخفقان
(٦) ما يهبُ النّسيمُ إلاّ وَجَدْنَا طَيّهُ زفرة من الأوطان
(٧) تَحْمَـلُ الـطّلّ للريـاض وتذكي في الحشـا لفـحـةً من الـنيـران]

(ص ٣٢٥/٣٢٦)

ونجد أمامنا الآن مسافة جديـدة ، عَبَرتْ خـلالها مخيلة الشـاعر إلى فترات زمنية مثيرة ، وكأنها فترة من فترات الخطيئة الأولى للانسان الذي لم يتخط بعـد مرحلة التـوحش ولكن هـذه الصيـرورة النفسيـة التي أثـارتهـا

المخيلة النشطة للشاعر بقدر ما تحمل قدراً كبيراً من الدلالة على مرحلة ما من مراحل التطور التاريخي للبشرية تظل تحمل في طياتها المعنى الظاهر في اطاره الحسي المباشر . .

ولكن تظل وراء الدلالة الظاهرة ، احتمالية القصد إلى الدلالة الباطنة العامة ، كما يظل الشاعر أميناً مع طريقة التعبير الشعري الذي أفصح عن سمة التداخل المستمر بين البعدين : العام والخاص منذ مطلع قصيدته من خلال أسلوب الجناس . .

* * *

[٦١] وكان طبيعياً أن تترك حركة الفعل التي تمثلت في اثارته ذكريات الشاعر ، رداً لها تمثل في بعض صور الماضي البغيض ، أو الحاضر الدامي ، كان طبيعياً كذلك أن ينتج عن هاتين الحركتين ، بحكم الصيرورة النفسية ذاتها أثراً عميقاً تمثل في لحظة الكشف أو التجلي ، وهي اللحظة التي يكشفها الشاعر في الأبيات التالية :

(٨) [آه وَيْحَ الغَريب ماذا يقاسي
مِنْ عذاب النوى وماذا يُعاني
(٩) كُشِفَتْ لي في غُرْبتي سَوءةُ
... الدنيا ولاحت هناتها لِعِيانِي
(١٠) كلّما نِلْتُ لذَّةَ أنْذرتني
فتلفَتُ خِيفةً مِنْ زَماني
(١١) وإذا رُمْتُ بَسْمَةً لاحَ مَرْآيَ
وطني فاسْتفزَني ونهاني

(١٢) لـيس في الأرض لـلغَـريـب سـوى
... الـدمـعِ ولا في الـسـماءُ غَـيرُ الأمـاني]

(م . ن . ص ٣٢٦)

لقد كان مطلع القصيدة مفعماً بعبير ذكرى خالدة ، تفوح بها « ريا الجنان » لكن سرعان ما نجد « الغريب » خارجاً من هذا الجو العابق ليأوي إلى غابات موحشة دامية .

كما تحولت هذه الرياح الطيبة إلى نسيم لا يحمل في جوفه الا لوعة الفراق من جهات عدة وينقسم الوطن إلى أوطان ، في حركة التفتت المستمرة في السياق الشعري . . ويهيء الشاعر بكل ذلك ، للحظة التطهير - أو التنوير - التي تمهد للغريب طريق فردوسه المعهود ، بمجاهدة نفسية تتخذ طابع المغامرة المقدرة أبعادها . .

[٦٣] (١٣) [حَطِّميني يا ريحُ ثم انثري اشلاء
رُوحي في جوّ تلكَ الجنان)
(١٤) وَزِّعيني في كلّ حقْلٍ على
... الأزهار بين القدود والأغصان
(١٥) زَفَراتي طِوفي سماء بلادي
وانهلي من شُعاعها الرَّيان
(١٦) أطْفىء لَوْعتي بها واغمسي
روحي فيها وبَرِّدي الحاني
(١٧) وصلي جيرتي وأهلي ...
وأحبابي وقِصّي عليهم ما دهاني

(١٨) وأنبشري في ثراهمو قبلاتي
وأملي رَحْبَ أفقهم من جناني
(١٩) وسليهم ما تَصْنَعُ الروضةُ . . .
الغنّاءُ وأدواحها الطوال الدّواني
(٢٠) هل رثاني هِزَارها ؟ هل بكاني ؟
ورُقها هل شَجاهُ ما قد شَجاني
(٢١) ليْست للروض مهجة فلعل
الدهر يبكيه مثل ما أبكاني]

ويستهل الشاعر القسم الثاني من قصيدته برجاء غريب لاستحالته ، كما نراه . . يعقد حواراً مع « ريح » بعدما انقضى عهد النفحات الذكية لكل من « الجنان » ونسيم الرياض ، والشاعر بالتالي يبرز في بداية كل مرحلة من مراحل رحلة الغريب طبيعة الأزمات المتعاقبة عليه . .

وبهذا النحو [صيغة فعل الأمر » و « أسلوب النداء »] يفصل الشاعر بين مقطعين ، ويصل بين المعاني الجزئية في بقية المقاطع . .

وتحتل صيغة فعل الأمر ، أغلبية الصيغ الفعلية في هذا المقطع بينما غلبت على المقطع الأول افعال الماضي والتي كان فاعلها عنصراً من عناصر الطبيعة .

كما تتوزع أفعال الأمر في هذا المقطع على مواقع محددة في كل بيت حيث تحتل الصدارة في كل شطرة من شطرات الأبيات المتوالية . .

كما ينتهي المقطع باستفهام تتكرر فيه الاداة « هل » ثلاث مرات ، وبنفي في البيت الذي يليه . . وكأنه بهذا الختم يفتح الباب واسعاً للتأمل

العميق تمهيداً لمتابعة الرحلة التي يقطعها الغريب في بقية أبيات القصيدة . .

ونرى في هذا المقطع شريطاً يحكي عن موقف حالم للغريب وكأنه على جسر يربط بين عذابات الماضي وجحيمه ، وحلم الحاضر أو المستقبل الغريب انه حيز فسيح جداً ، ولكنه في الوقت ذاته حيز منغلق في اطار دائرة محدودة ويقوم المشهد على صورة تمثيلية ضمنية تشمل في آن : البيت/ الوطن/ العالم البريء من كل خطيئة لقد حقق الشاعر - المختفي تحت قناع شفيف - بالمغامرة التي قدر ابعادها تقديراً دقيقاً - الانفلات من ظلمات السجن (العام) أو (الخاص) وتوهجت مخيلته فاحتضن الحلم :



(البيت / الوطن الشاعري) والذي تجسده المخيلة باستبدال دلالة الحنين للوطن ، بمعناه الحرفي ، إلى دلالات لصيقة به . . ويحث الشاعر الريح بأن تنثر اشلاء الروح في أجواء تلك الجنان وأن توزعها على كل « حقل » أن معالم « الحقل » التي يصورها الشاعر في البيت (١٤) تمثل تقابلاً أولياً لصورة الأمكنة كلها في المقطع الأول (الغابات) في (٤) و (الحيز نفسه الذي لم تهوم فيه للنوم عين في (٥) ، والأوطان في (٦) والبيت الداخلي الحميم في داخل الانسان ذاته (الحشا) في (٨) كما تمثل صورة (الحقل) المزهر ، نواة لهذا التضاد للحيز في القسم الأول من القصيدة والذي يتصاعد - مجازياً - إلى يمثل (الدنيا) في (٩) و (مرآى الوطن) في (١٠) إلى أن يصل إلى قمة كل حيز في الوجود (الأرض) و (السماء) في (١٢) . .

وعلى هذا الأساس من عمليات الاستبدال في الدلالات المختلفة نجد أمامنا مجموعة مترابطة من الصور المثقلة بالتعيين الحسي والذي تعززه السمات المشتركة فتمحو الاختلافات ويمتزج المحتوى الظاهري للأبيات

بـالمحتوى البـاطني مثلما يمزج العـام بالخـاص ، عبر آليـات التداعي لحلم الشاعر بالوحدة الشاملة . .

ويتسم منحى الشـاعر في هـذا القسم من القصيـدة بمنـزع انفعـالي شديد ينزع ما كان يتسم به من سمة التأمل في المقطع الأول . .

ويضع الشاعـر ، من خلال التكثيف للصـورة الفنية نمـوذجاً فريداً للأشياء وللأشخاص على السواء ، حيث تراه يغطي بيتـه الجديـد (الحقل المزهر) بسقف من الشعـاع الريـان (١٥) كما يقيم نموذجاً طريفـاً لعشـرة طيبة ، تحفها الموائد المختلفة الألوان (١٦) . .

ولكل بيت بطبيعة الحال جيران ، وأهل وأحبة ، كما أن لكل مائـدة حديثاً تحكي فيه أطراف من القول (١٧) . .

ويأخذ الشاعر في التـرميز عن شـوقه لاحبتـه عن طريق استخـدامه لنـوع من الأيحاء بـالالفه والمحبـة (١٨) ، ويلعب الاشتقـاق اللغـوي دور التلطيف الذي يخفي شدة اللوعة « وانثري في ثراهمو قبلاتي » . .

كما نراه يظهر في الشطرة الثانية من البيت ذاته حرصه عـلى احتضان أفق الوطن البعيد وأخيراً تصل المخيلة إلى ذروة نشـاطها في تكثيفها لصـورة النمـوذج البشري اللصيق بـذات الشاعـر أنها صـورة : « الـروضـة الغناء وادواحها الطوال الدواني » ، (١٩) . .

ويعدد الشاعر بعض سماتها الروحية من وراء حقيقتها الظاهرة وهو في كل ذلك ما برح يعقد في مسارب التجربة الشعـرية عن طـريق التساؤ ل الحـائر ، الـذي يثير التفجـع والحسرة [٢٠] وكـأنه يبغي اقـامة حـوار عن بعد . .

ولكنـه لم يجد جـواباً ليسلك طـريق النقد الخفي الـرقيق ، الساخـر [٢١] وتطول وقفة الشاعر في البيت الاخير من هذا المقطع بين حالتي نفي ورجاء في شطرة واحدة مما يـرهق حركة الايقاع لهذا البيت ارهاقاً شديداً فيبدو رتيباً إلى الدرجة القصوى ، حيث يخيل للقارىء بأن ثمة خللاً عروضاً قد اصابه بالقطع والنثرية . .

* * *

[٦٣] وما أن ننتهي من قراءة المقطع (السابق) ، حتى يمتلكنـا أمر التساؤ ل عن نهاية المصير وينتقل الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة من حالة الحلم إلى الواقع الملموس ، وهو انتقـال فردي وجماعي على السـواء وكأنه ينتقل من تصوير للاحداث التي مر بهـا (الغريب) في القصيـدة إلى دور تبريرها من خلال الموقف المضاد لها . .

(٢٢) [هـادَنَتْني البلادُ تَسْتَبْنِطُ الخـالِصَ من منـطقي ومن وجـداني
(٢٣) ورَمَتْ بي كي تستـريـح لآهــاتي وألحـاني العــذاب الحسـان
(٢٤) ليس تَهْـوى مني سـوى الصـوت يُشجيهـا وإن كـان فيـه هَــدْمُ كياني

(٢٥) يقتني العـودُ غـاليـاً ثمَّ لا يـرجى انتقاع منـه بغـير الـدّخــان
(٢٦) فلئِن لم أعـد إليهـا فقـد خلّدت في سمعهـا شجي الأغـاني]

(ص ٣٢٨)

وهنا بيت القصيد وموقد الصراع ، والحساب الدقيق للمعادلـة التي قامت عليها روح المغـامرة . . وبقـدر ما يقتـرب الحلم من الفكر اليقظ ،

نراه يدخل شيئا من التبرير على منتجات حلمه وذلك في اللحظات التي يقترب منها الصراع الدرامي للقصيدة من الانفراج . .

وتمثل صورة المكان حيزاً بارزاً في أبيات هذا المقطع وذلك من خلال منافذ العالم التي تعبر عنها الكلمات التالية (البلاد) (رمت) (كيان) (العود) . .

كما تتعمق ابعاد التوتر بين ضمير (الانا) وضمير الاخر الجمعي وتتضح بعض المكونات : الوجدانية والمنطقية للشخصية المغتربة في القصيدة ويحسم البيت الاخير من هذا المقطع الصراع عن طريق الاختيار العنيد للنفي الذي يدعم الوجود من خلال « الكلمة » الشاعرية . .

وفي المقطع الاخير يستيقظ الحالم فيدخل (البيت/القلب) أو (الوطن / الوجود) ثم ينهي الشاعر قصيدته بالوصل بين الوجودين : المطلق والنسبي عبر شعلة القلب التي فجرت مجرى الذكريات كلها ، والتي لو اذيعت عبر اثير الكون لترجمت إلى صورة من صور الوطن كما عرف بها عبر تطور تاريخه الحضاري . .

(٢٧) [وطني أنتَ نَفْحةُ الله ما تبرحُ
لا عن قلبي ولا عن لساني
(٢٨) صَنَعَ الله منك طينةُ قَلْبي
وَيَرى من شَذَاك رُوحَ بياني
(٢٨) صور منكَ مُشكلٌ في فؤادي
وأبتني من شذاك روحَ بياني
(٢٩) هاك ما قد طهْرتُه لك في دمعي
وما قد صهرته في جناني

(٣٠) شَغْلةَ القلبَ لو أذيعتْ لقالوا

مرَّ عَبْرَ الأثيرِ نَصْلُ يماني]

(ص ٣٢٨/٣٢٩)

* * *

[٦٤] تمثل قصيدة « الحنين إلى الوطن » . . نموذجاً من أفضل نماذج المعالجة الفنية لقضية التغريب في شعره . .

ولقد بذل الشاعر في ايداعها جهداً فنياً كبيراً جعلها عملًا ادبياً يتسم بالتكثيف ابتداء من استخدامه للجناس كمفتاح معنوي يعبر عن طبيعة المبنى العام للقصيدة التي قامت على أساس التقابل المتكامل بين كل من الأطر التالية (الظاهر / الباطن) (المادي والمعنوي) (الوصل / الفصل) (الذكرى / الواقع) .

ولقد دعم هذه الأطر المختلفة الايقاع المزدوج لبحر الخفيف والقافية المختارة بعناية فائقة . كما كان لتوزيع الشاعر لأبيات القصيدة توزيعاً متساوياً بين التشطير والتدوير أثره البالغ في تعميق الاحساس بحالة الشاعر لرفضه للثنائية التي يتمحور حولها المعنى الكلي للقصيدة . .

ولقد بلغت القصيدة واحداً وثلاثين بيتاً ، منها ستة عشر بيتاً مدوراً ، بنسبة تقف إلى جانب (الوحدة) لا ضدها ، وهو المعنى الذي كان الشاعر دائم البحث عنه داخل القصيدة . .

ولقد استمد الشاعر صوره من مصادر مختلفة فمن المصادر الطبيعية :

« النور » وما يتصل به من دلالات متقاربة نحو (الشعاع) (الافق) (الشعلة) (النار الملفحة) . .

من الصور المستمدة من الطبيعة الحية (الجنان) (غابات) (الرياض) (الارض) (الحقل) (الازهار) (الاغصان) ومن الالات (العود) (النصل اليماني) . .

ومن صور الطبيعة الحية (وحوش) (الهزار) (الورقاء) ومن صور الفضاء (الاثير) (السماء) (الريح) . .

وإذا نظرنا إلى طبيعة بناء الجملة في البيت الشعري لهذه القصيدة نجد مجموعة من المحاولات التي يعتمد عليها الشاعر من أجل التغلب على بعض المقتضيات الصوتية والمعنوية معاً وللحفاظ على اطار المزج بين العام والخاص في المبنى العام للقصيدة من ذلك على سبيل المثال ، تقديم الجار والمجرور غالباً لافادة التخصيص ، أو لما يتطلبه المقطع من البيت (انظر ٢/١٢/٢٨) .

كما نجده كثيراً ما يقدم الصفة على الموصوف للغاية ذاتها كما نرى في (٤) (٢٦) من أبيات القصيدة . .

ولقد فرضت الضرورة الصوتية على الشاعر بعض المظاهر الخاصة في طبيعة اسلوبها كما نرى في الزيادة المجردة من الافادة لدواعي استكمال البيت (٢٣) وبعض مظاهر الحشو الاخرى كما دعت الضرورة ذاتها في (٨) إلى تكرار أسلوب الاستفهام . .

كما يثقل التركيب النحوي في البيت احياناً بعامل الكثرة في استخدام حروف الجر (١٤) ، (٩) . .

كما دعت محاولة الشاعر للارتفاع بالقصيدة من إطار التجربة الشخصية إلى اطار انساني عام إلى الاكثار من استخدام (ال) التعريف وقد بلغت هذه الظاهرة حداً عالياً دفع الشاعر إلى استخدام الوصف مع المصدر (٢٦)، ونجد ذلك - عادة - بالمقاطع الاخيرة في البيت أو أشباها . .

وكمحاولة اخرى للمزج بين العام والخاص ، ما نجده من تصرف في تعميم (للوطن) عندما نراه يتحدث عنه في القافية - بصيغة الجمع (أوطان) . .

ومن التصرف الذي يلاحظ في تعامل الشاعر مع الصيغ في الأسماء عطف (القدود) على « الاغصان » وهو عطف لفظ نادر على اخر شائع مع بعض الغموض في الجمع بين الدلالتين . .

ونصل إلى ملحة الختام كما يتمثل ذلك في الربط الذي بني على التداعي بين محورين رئيسيين في مبنى القصيدة وهما : المحور المعنوي والمحور المادي . . وهو الأسلوب ذاته الذي افتتح به قصيدته من خلال التآلف الحميم بين « ريا الجنان » وهزات القلب . .

ونراه يختم القصيدة بالأسلوب نفسه حيث نجد في مثل قوله « شعلة القلب » ما يحمل شحنة من الدلالات المعنوية التي يعبر عنها المحور الأول ، بينما يحمل التعبير الذي جاء في عجز البيت ذاته « نصل يماني » المحور الحياتي أو (التاريخي / الحضاري) ويربط بين المحورين ، نوع آخر من أنواع المحاور المتداخلة في خفاء بين ما هو مادي وما هو روحي فجملة « لقالوا » تعبر عن قول مجموعة بشرية وجملة القول « مر عبر الأثير » مكونة للاطار الطبيعي المادي ، وما يجمع بين المحورين البارزين

الأولين هو ما يفصل بين المحورين الداخلين الغامضين . .

وإذا كان البيت (٢١) يثير بعض القضايا العروضية فان البيت (٢٨) يبدو اعادة صياغة للبيت (٢٨) وعلى أية حال فان اعادة الشاعر لصياغته البيت لتعرب عن مدى مرونته في التشكيل اللغوي للقصيدة ، فلقد استبدل بكلمة (مشكل قلبي) كلمة (طينة قلبي) منسجماً في ذلك مع حركة المعنى وروح العصر .

كما تراه يستبدل في الشطرة الثانية من البيت ذاته كلمة (ابتنى) بكلمة (يرى) الأمر الذي لم يجعله يستسلم لضغط المعجم التقليدي ، وهي جسارة كثيراً ما نجدها في اغلب قصائده . .

[٦٥] ونلاحظ أن الفعل من أبرز العناصر اللغوية التي ساهمت في بناء قصيدته هذه واوضحت لنا معناها . وكان للماضي الغلبة على المقطع الاول ، بحكم طبيعة (الاسترجاع) من شريط الذكريات . وجاء المضارع مرتين في سياق (الترثية) للماضي في هذا السياق . بينما سيطر (الأمر) في المقطع الثاني سيطرة شبه تامة . بينما ورد الفعل الماضي في نهاية (٢٠) (٢١) ثلاث مرات ، والمضارع مرة واحدة ، غير انه كان دالًا على الماضي في ارتباطه بسياق البيتين المعبرين عن الانتقام بالدعاء على فترة المنفى .

كما يظل الفعل الماضي مسيطراً في المقطعين الأخيرين بالقصيدة ويمكننا القول بأن كلًا من الماضي والأمر ، يتوزعان بطريقة متساوية ، وهو ما يستجيب لظاهر البحث عن حنين التواصل بين التراث الحضاري للشاعر وروح العصر ، عن طريق البحث الجسور كما عبرت عنه صورة المغامرة بالقصيدة والتي قدر أبعادها الشاعر في استخدامه للرابط (ثم) في

البيت (١٣) مما يعني التدبير والتفكير في الحدث (المغامرة) .

[٦٢] تعبر هذه القصيدة من ناحية أخرى وأخيرة عن طبيعة الكيان الداخلي المتماسك للشاعر ، فلقد سبق أن رأينا ملامح هذا الكيان في كثير من شعره ، ولا سيما في مقطوعته التي استلهمت الخلاص للخروج من الأزمة في إطار التراث الروحي للأمة (انظر ف(٢٣)، كما نراه يعبر في مقطوعة أخرى عن معنى الخلاص للخروج من الأزمة التي عاشها الشاعر وشعبه باستلهام روح العصر الحديث .

يقول الشاعر في (المغامرة هي الحياة)

[ثبْ مع الليل في ظلام البحار
وتفلَّتْ في لجِّها الزخارِ
وانتفِضْ كالبركانِ في ثَبج البَحْرِ
وصارعْ زوابعَ التيَّارِ
لستَ تَلْقَى في البَحْرِ حظاً من الساحلِ
... أو راحةً من الأسفارِ
فارفعِ الرأسَ حيثما كنتَ واظهرْ
وامشي فوق الخطوبِ والأخطارِ
أنتَ في لجَّةِ الصراعِ فهيِّيء
لكَ زنْدَ المصارعِ الجبَّارِ
لا تخفْ من خطبٍ وكنِ أنتَ خَطْباً
وحريقاً وشعلةً من نارِ
أنت إن لم تكنْ بنفسكَ إعصاراً
.. تمتْ تحت وطأة الأعصار

(الزبيري : نقطة في الظلام م . س . ص ١٨٢)

ولا شك في أن كلتا المقطوعتين « قوة الايمان » و « المغامرة هي الحياة » تعبران من جديد ، عن بعض الجوانب بطريقة أكثر وضوحا التي سبق أن عبر عنها الشاعر ـ منذ منتصف الاربعينات ـ في قصيدته « حنين إلى الوطن » . .

ولعل في كل ذلك ما يعرب عن طبيعة الكيان الداخلي المتين للشاعر ، على الرغم من قسوة الغربة وعن منابع الطاقة الروحية لهذا الكيان الذي عبرت عنه كل أدبيات الشاعر سواء في شعره أو في نثره الفني ولا سيما ما جاء في عمله الروائي : « مأساة واق الواق » . .

يختتم الشاعر الكبير الشهيد محمد محمود الزبيري مقدمته لديوانه الأول « ثورة الشعر » . . بقوله في الفصل المعنون بـ « نهاية التجربة » . . [ولقد اسلمتنا هذه التجربة (يقصد تجربته مع الحكم الامامي) إلى أمرين لا ثالث لهما :

فاما أن نرضخ ، وندفن رؤوسنا في المقبرة الموحشة التي دفن فيها الشعب ، وندخل فيما دخل فيه الاكثرون ، فنأكل الجيف ، ونمتص الدماء ، ونعيش كما تعيش الدود في القبور . . أو نثور . .

وآثرنا الأشق الأصعب ، ولكنه الأشرف وتمردنا وأنشدنا :

خَرجْنا مِن السِّجْن شم الأنوف
كما تَخْرَجُ الأسدَ مِنْ غابها
نَمرُّ على شَفراتِ السيوف
ونأتي المنيةَ مِنْ بابها]

(ص ۹۸)

ومن خلال المعارضتين : السياسية والشعرية حقق الشاعر أسمى معاني التجاوز الانساني والأدبي على السواء . .

في قضايا النسق الروائي

في رواية « واق الواق » للزبيري

د. عبدالسلام محمد الشاذلي

- ١ -

أ ـ إن التجربة الروائية التي قدمها الشاعر اليمني الكبير محمد محمود الزبيري في أوائل الستينات تحت عنوان « مأساة واق الواق » لجديرة بالتأمل العميق والدراسة الجادة .

وتعبر هذه الرواية بصدق عن مشاعر الفئات المستنيرة التي قادت حركة الأحداث التاريخية الخطيرة من أجل تحرر الشعب العربي اليمني من قبضة النظام الإمامي الرهيب .

ولذا تعد هذه الرواية وثيقة أدبية بالغة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث باليمن ، لتجسيدها لهذا الشعور العميق ، والذي كان مبعثه على حد تعبير كاتبها من : (قوة الأمل الغامض الباسم العريض الذي لا حدود له)[1] .

ولا تقف أهمية هذه التجربة الروائية الرائدة[2] ، في تاريخ الأدب اليمني الحديث ، عند حدود مضمونها السياسي ، والاجتماعي فحسب ، بل اننا نرى لهذه التجربة الأدبية الأهمية ذاتها ، فيما يتعلق بقيمتها الجمالية

وذلك من حيث الشكل الفني الذي عبر الكـاتب من خلالـه عن موضـوع الرواية .

وكما لا تنفصل أهمية المضمون في هـذه الروايـة ، عن أهميةَ شكلهـا الفنيِّ ، فإنه لا يمكن للباحث أيضاً ، وهو يقف أمام مـوهبة أدبيـة ثريـة ، أن يفصل بين « رؤ ية » كلٍّ من الشاعر والناثر نفسه للمأساة ذاتها ، وذلك مثلما لا يمكننا الفصل ، بين حياة الأديب كـافة وبـين مجمل أدبـه : نثراً أم شعراً .

ومما لا ريب فيه ، أن حيـاة الأديب ، في نهايـة المطاف ، جـزء لا ينفصل عن سياق الحياة الأدبية العامة التي سادت عصره .

ولن نخوض هنا وبطبيعة الحال ، في مقارنات أدبية حول ملابسـات أدب الرحلة ، إلى العوالم الاخرى في كل من الأدبـين العربي ، والغـربي ، وصلة ذلك بعمل المرحوم الأستاذ الزبيـري ، فلقد سبقتنـا إلى ذلك بعض الدراسات الأدبية القيمة في هذا المجال(٣) .

ولكن كـل ما نسعى اليـه في هذه الـدراسة ، هـو البحث عن مدى صلة « واق الـواق » ، بـالنسق القصصي المعـروف بـاسم « المقـالات القصصيـة » في كـل من الأدب الـروائي العـربي ، والأوروبي في العصـر الحديث .

ولكن يجب علينا ، قبل منـاقشة هـذا الفرض حـول النسق الروائي لرواية الزبيري ، أن نعرض لمعالم موضوع الرواية الـذي عبر عنـه الكاتب في هذه الشكل الأدبي المفترض .

ومـوضـوع روايـة « مأسـاة . . » ، ببسـاطـة ، هو مـوضـوع مـوقف

المستنيرين اليمنيين في الأربعينات من عصرنا تجاه أسرة « آل حميد الدين » .

ولقد عبر الكاتب ذاته ، في بعض كتاباته النثرية الرفيعة ، عن الخلفية الموضوعية لمضمون روايته ، ولا سيما في مقدمة ديوانه التي جاءت تحت عنوان (ثورة الشعر) .

يقول الزبيري في (قصتي مع الشعر) متحدثاً عن الوضع الحضاري العام باليمن في الأربعينات :

(كان كل ما في اليمن يبدو مشوشاً ، غامضاً ، مظلماً ، بل كان عالماً من الالغاز ، والطلاسم والمتاهات .

وكان إحساسنا المزدوج المضطرب بين العالم القديم والجديد ، وكانت حيرتنا بين طقوس العبودية التي نعيشها يومئذ ، وبين مثل العصر الحديث ، الذي تسللنا اليه ، مبهورين ، ذاهلين ، كل ذلك يفترض علينا مسؤولية التحقيق بأنفسنا ، وبالتجربة الحياتية الذاتية من الأمور »)[٥] .

ويمكننا عدّ هذه « اللوحة الأدبية » موجزاً وحافزاً لما نفذه الكاتب ذاته في روايته (مأساة . .) .

فالقصة ـ عادة ـ لا تتطلب من كاتبها إلا ما يماثل هذا الإحساس المزدوج ، المضطرب بين العالمين : القديم والجديد ، وهما عالمان دائما التغير ، فقضية العلاقة بين كل قديم وجديد ، قضية نسبية ، بل ربما كانت هي النسبية المطلقة .

وإذا كان ثمة مطلقات أخرى ، فيمكننا القول ، بأن السمة

الجوهرية للمستنيرين في كل زمان ومكان ، هي كونهم أبداً أبناء أوفياء لعصرهم .

ولقد كانت (العصرية)[٦] إحدى التهم التي كان يلاحق بها الإمام واعوانه رجال حركة (١٩٤٨) الدستورية باليمن .

ولقد عبر الزبيري عن هذه المعاني كلها بمطالبته لجيله بأن ينضج فهمه ، وانتماءه لروح شعبه ، وأن (يتغلغل فهمه إلى روح الحضارة الحديثة . . . وان تكون عنده نزعة روحية ، ترتفع به ، فوق مستوى أهوائه الذاتية ، ومنافعه المادية)[٧] .

والحق أن التجربة التي يعبر عنها الزبيري : شعراً ونثراً ، أبعد مدى مما هو شائع عن الحركات الدستورية « الليبرالية » في الشرق ، أو الغرب ، وربما يعود ذلك إلى مزاج خاص لصاحب « واق الواق » ولربما يعود ـ أيضاً ، ذلك الاتجاه الجذري في التفكير والممارسة الى طبيعة الظروف الموضوعية التي مرّ بها المجتمع العربي باليمن في الأربعينات .

وسنناقش هذه النزعة من داخل الرواية ، وذلك عندما نصل إلى مرحلة « تحليل » الرؤ ية الجوهرية للكاتب بها .

ولكننا نوّد أن نوضح الآن من خلال هذا النثر الفني ذاته ، بعض معالم التفكير الأصيل لدى الكاتب والذي يتناثر كالشظايا المشحونة بدلالات متعددة ، فمثلاً يطالب الكاتب المستنيرين من أبناء جيله بالمزج المستمر بين حياتهم الخاصة ، والحياة التي (تحياها الجماهير ، ممارسة صادقة ، لا ممارسة مسرحية)[٨] .

ويبحث الكاتب دائماً عن « الاهلية » ، تعميقاً لـ « الحس الوطني »

ولممارسة (التجربة الحية على الطبيعة ، ونبشنا ركام شعبنا ، وحطام تاريخنا ، ورواسبنا إلى الاعماق)[٩] .

نحن إذن أمام زعيم سياسي محنك ، وشاعر وطني عميق الاحساس بقضايا بلاده ، وكاتب كبير ، قاد حركة الاحرار اليمنيين في عام (١٩٤٨) ، وعبر عنها بصدق في أكثر من قالب أدبي .

(ب) ويعالج الشاعر موضوع علاقة المستنيرين بالشعب في عدد كثير من قصائده ، معالجة درامية حية ، كما نرى مثلاً في قصيدتي « خطبة الموت » ، و« رثاء شعب » .

ولو تأملنا القصيدة الأولى (خطبة الموت) ، وهي ـ بلا جدال ـ من روائع شعره ، لوجدنا أنفسنا نعيش في وسط حلبة الصراع التي يصورها الشاعر ، تصويراً نابضاً بقوة الحياة التي يتمتع بها أبناء الشعب كطرف ذي ثقل شبه كوني في هذا الصراع الدرامي ، مثلما تعبر القصيدة عن هوية صاحبها ، الذي يتسم بصلابة وإيمان جديرين بمجاهد كبير ، يخوض غمار البحث البطولي الدؤوب لوجود مخرج لموقف غاية في التعقيد ، ينخرط فيه ابناء الشعب بكامل طاقتهم ، لتمزيق العهد البائد تمزيقاً كلياً ، ويقف الشاعر ، وكأنه يحمل قنديل الهداية وسط ظلمة هالكة .

اية ظلال تلك التي تتماوج عبر مقاطع القصيدة ، وذلك من داخل توزيعات متضادة للمواقف النفسية لطرفي الصراع : الشعب ، الامام المصارع ، وتتراكم صور هذه الثنائية ، عبر حركة هذه القصيدة الدرامية ، مثلما تتراكم قطرات المطر الغزير ، مكونة في النهاية ، بحيرة هادئة الأمواج ، تظل دائماً رمزاً أبدياً لرعدة عنيفة ، قد احدثت دوياً في الكون ، وسط برق السماء ورعشة الأرض .

وتعد قصيدة الزبيري الثانية (رثاء شعب)[10] ، ذات النفس الملحمي الرائع ، بمثابة مدخل حقيقي ، وخيالي معاً لعالم روايته ، حيث نرى (مالكاً) : خازن الجحيم ، وهو يُذكر (الراوي) : العزي محمود ، بهذه القصيدة ، وذلك في موقف ، يوضح لنا الكاتب فيه ، طبيعة كل من شخصية (الراوي) ، والطابع الاخلاقي ـ التعليمي الجاد لروايته معاً .

يقول مالك خازن الجحيم وهو يخاطب (الراوي) : (واعتقد أنها ستكون مفاجأة طريفة لك ، إذ قلت لك ، إننا رغم ما تراه من رعب مظهرنا ، نحسن قراءة الأدب والشعر ، ولسنا نتخذ من ذلك ، وسيلة للتسلية ، فليس في جهنم سلوى ، بل لأن الأدب ، قد يكون له علاقة وثيقة بتقدير آثام المعذبين :

ثم قال مالك : ـ ألست أنت القائل :

عندي لشرِّ طُغاة الأرض محكمةٌ . . شعري بها شرُّ قاضٍ في تقاضيه . . . قال العزي محمود مندهشاً : ـ أو كل هذا مسجل عندكم ؟

قال مالك : ـ ذلك ما سمعت)[11].

وتبدأ على أثر ذلك الرحلة الرهيبة للراوي في عالم الجحيم ، حيث يسمع الطغاة والجلادين صوت الملايين من شعبه .

وسنرى كيف فرض موضوع الرواية القائم على تخيل فكرة « المحاكمة الألهية » ، طابع الرحلة الخيالية ، مثلما فرض الموضوع ذاته على كاتبه طابع المعالجة العنيفة في حدود طاقة النسق القصصي الخاص بفن المقالة « القصصية » .

يبـدو « المحتوى » الـرئيسي في رواية الـزبيـري ، من خـلال هـذه « الصـور » الأدبية المتـلاحقة ، التي تصـور موقف المستنيـرين اليمنيين من النظام العام للحكم في عهد أسرة « آل حميـد الدين » ، وذلـك منذ بـداية هذا الحكم في عام (١٩٠٤) حتى تاريخ تمرد بعض فصائـل الجيش اليمني في عام (١٩٥٥) .

ويستخدم الكاتب في تجسيـد هذه الصـور نوعـاً من « المحاكمـات » الخيالية ، واشكالاً مختلفة من « التحقيقات » التاريخية .

وكـما تـظل طـريقـة السـرد الـروائي قـائمـة عـلى أسلوب المقـالـة القصصيـة ، التي تتـلاءم ومنهـج الكـاتب الفني في بنـاء أطـر المحـاكمـة والتحقيق ، فـإن هذا الأسلوب في مجمله يـظل مترابـطاً بل ومـطابقـاً مـع المحتـوى الروحي العـام لهذه الـرواية ، التي تستقي معـظم خيـوطهـا من خلال الهام الكاتب مادة هذه المحاكمات من انقى منابـع الحضارة العـربية الإسلامية ، متخذاً من تاريـخ الحقبة المثـالية لهـذه الحضارة نبـراساً مثـالياً مطلقاً في سياق محاكماته .

وبطبيعة الحال ، فإن المحتوى الرّوحي للروايـة ، ليس الموقف ، أو مجموعة المواقف في حد ذاتها ، على الرغم من كل النبـل البشري ، الـذي يحيط بمواقف الشخصيات الوطنية في رواية الزبيري .

ولكن المضمـون الـرّوحي الحقيقي في الـروايـة ، هـو « الصـورة » الشـاملة لمجمل هـذه المـواقف ، والتي تتحـرك أمـام القـارىء من خـلال العديد من المشاهد والشخصيات المتباينة ، تجمع بين ما هو حقيقي وما هو مخترع ، بين عوالم من الجن وعوالم من البشر ، وعوالم اخـرى من الملائكـة

الأطهار ، من البشر المثاليين ومن البشر الجلادين والسيافين والأرذال .

وتمضي حركة الرواية بكل عوالمها ، ضمن مسالك الرحلة الخيالية من ناحية ، وضمن مسارب الواقع الخفي الملغز ، وهو واقع مجهول ، مثلما هي واق الواق ، من ناحية أخرى .

ولكن يظل منهج « المحاكمات » و« التحقيقات » هو المنهج السائد ، الذي يعتمد عليه الكاتب ، منذ أول فصول الرواية ، حتى منتهى المشاهد الأخيرة منها ،

ويستهل الكاتب روايته بمفتتح يناسب المبنى العام لمعنى الرواية ، ويخضع هذا الاستهلال لطريقة الكاتب في التصوير الأدبي ، أي « التحقيق » حيث نرى الراوي وهو يحاكم بعض رجال الأزهر الشريف ، وذلك في شهر رمضان المعظم ، حول حقيقة وجود بلاده على خريطة العالم .

ويدفع كل من هذين البعدين : (الزمان) و(المكان) حركة الرواية للامام قدماً ، وبالرغم من التنوع الهائل في فصول الرواية ، إلا أنها لا تغادر هذين البعدين وفي خصوصيتهما المتصلين بحياة الشعب العربي اليمني في العهد البائد .

وتتشعب فصول الرواية ، في طرق شتى ، ابتداء من عملية التنويم المغناطيسي ، إلى الدخول في الجحيم ، حيث نجد خونة الوطن من كل الأشكال والألوان ، بما فيهم « الوشاح » عماد الطغيان ، حتى الدخول إلى « الجنة » ، حيث مقام الشهداء الأبرار ، ويستمر هذا التشعب حتى نصل لمشارف نهاية الرواية في الفصل الخاص بفكرة عقد (المؤتمر الكبير) حيث (محكمة الله) ، فالحكم على الطغاة ، ثم يكشف الكاتب عن حيلته

الفنية ، فتكون اليقظة من المنام ، حيث ينتهي (حلم) الكاتب الشاعر بالعدالة الالهية على أرض « واق الواق » .

ولكن على الرغم من كل هذا التشعب في بناء الرواية ، إلا أن الكاتب ، قد نظر إلى فصل « المؤتمر الكبير » كمرمى نهائي لمجمل البناء الروائي .

والحق أن هذا الفصل يعد من أروع فصول الرواية على الإطلاق ، ومن الممكن أن يقف على مستوى واحد مع بعض الشوامخ من « الكلاسيكيات » الأدبية ، شرقاً وغرباً ، وسواءً في فكرته أم في طريقة تشكيله الفني أم في اسلوبه الأدبي الرفيع .

ولقد فرضت صورة المؤتمر أدبياً نهج المحاكمة ، كطريقة لبناء مشاعر مؤثرة نتيجة محاولة الكاتب في ترجمة هذه المشاعر ترجمة موضوعية ساعدت القارىء على تكوين صورة ايجابية إلى حد ما ، عن الموقف العام لوضع الشعب اليمني في اوائل الستينات .

- ٣ -

تمثل ، إذن ، صورة هذا « المؤتمر الكبير » في رواية الزبيري ، الموضوع الرئيسي ، أو ما يمكن تسميته بـ (خصوصية) المحتوى الروائي ، ولذا فإن افضل السبل لمناقشة قضية النسق الروائي في هذه الرواية ، هو الأخذ بالاقتراح الوجيه ، والذي يرى بحق أنه : (لو أردنا تحديد شكلها الفني الخاص ، فلا بد من تحديد « خصوصيتها » الموضوعية أولاً ، ثم دراسة تأثير هذه « الخصوصية » على مجمل بنائها الكلي ثانياً ، لنتمكن وراء ذلك ، من الوصول ، إلى تحديد ، ولو تقريبي لشكلها الفني »[١٢] .

وتتضح لنا « خصوصية » محتوى هذه الرواية ، أو بمعنى آخر

وأخير ، تتضح لنا ، النظرة الجوهرية في رواية الزبيري ، من خلال (الخلاصة) التي توصل اليها « المؤتمر الكبير » فيما يخص « جوهر » التهمتين اللتين ادانت بها « محكمة الله » الطاغية وهما أولاً : كيد الطغاة ضد مقدسات الشعب ، وثانياً : حرمان الطغاة أنفسهم الشعب من حق الحياة .

وعلى الرغم من الترابط الداخلي بين طبيعة القضيتين السابقتين ـ فحق الحياة هو كذلك حق مقدس ـ إلا أن الطابع الغالب على القضية الأولى ، ذو خصوصية روحية في مظهرها العام .

بينما نجد الطابع الدنيوي ، الحياتي ، هو الطابع الغالب على الشق الثاني من القضية ذاتها .

وهكذا فرضت « النظرة الجوهرية » أو بمعنى آخر ، « الخصوصية » الموضوعية للرواية آثارها على مجمل البناء الكلي لها .

وما نريده الآن ، هو اختبار هذه الفرضية النقدية ، وذلك من خلال التحليل العام لبعض النصوص من هذه الرواية ، حتى يمكننا تلمس خيوط المطابقة بين رؤية الكاتب الجوهرية في هذه الرواية وبين طريقة بنائها الفني بشكل عام .

يبدأ الكاتب تمهيده للرواية ببعض الصور الأدبية ، التي ترتبط في الزمان بشهر رمضان ، كما ترتبط في المكان بالأزهر وحيّ الحسين ، وكلا البعدين ، الزماني والمكاني ، متوقف بالمحور الأول من النظرة الأساسية للكاتب ، وهي نظرة روحانية خالصة في إطارها الفردي المعتزل آنياً .

ولكن هذه الصور الأدبية ، التي تدور في حركتها الفنية في فلك

المحور الأول ، لا تنفصل في « الصميم » ابان حركتها المستمرة ، عن المحور الحياتي من مجمل المنظور العام لمحتوى الرواية .

ويمكن للقارىء أن يتلمس أبعاد هذا التقاطع بين المحورين السابقين ، لا من خلال المنظور العام للكاتب فحسب ، بل من خلال طرق وأساليب بناء المكونات الجزئية للنص الروائي .

وعلى سبيل المثال ، نذكر أمر هذا التداخل بين طبيعتي : الرحلة إلى العالم الآخر ، وفكرة « التنويم المغناطيسي » ، وهما طبيعتان متباينتان ولكن كلاً منهما يؤدي إلى الآخر .

كما تتقاطع التأملات الميتافيزيقية ، المنطلقة من مبدأ ديكارت المعرفي الرئيسي (أنا أفكر إذن أنا موجود) مع التطبيقات اليقينية على المستوى الواقع التاريخي للوطن على نحو ما يعبر الراوي في بعض المشاهد الطريفة في الرواية : (أنا موجود ، فوطني إذن موجود ، نعم سأموت أنا يوماً ما ، ولكن وطني سيستمر في إنجاب الملايين أمثالي ، لأنه كائن حيّ لا يموت .

قال المتحدث الأول : إن الذي يمنعنا من الاندفاع معك إلى التصديق بوجود « واق الواق » هو أننا نخشى أن يكون أسلوبك الشاعري قد أفقدنا القدرة على النقد ، ومن ثم أفقدنا القوة على اليقين ، وأنا أريد أن أثير سؤالاً لا بد من إثارته ، وهو إذا كانت مملكة « واق الواق » موجودة ، فهي موجودة منذ القدم ، وقد اكتشف « كولبس » في عصر السفن الشراعية قارة أمريكا ، فكيف لا يستطيع العصر الحديث ، بكل ما يملك من وسائل : بحرية ، وجوية ، وأقمار صناعية ، أن يستكشف وطنك اللغز »)[١٣] .

ولو حللنا هذا النص الأدبي ، تحليلاً تجريبياً بحتاً ، لخرجنا بصورة واضحة عما نعني بفكرة تداخل المحورين المعبرين عن (الرؤية) الأساسية للكاتب في روايته .

ولا تتسرب أشعة هذه النظرة الجوهرية في الهيكل العام للرواية فحسب ، بل أنها لتتغلغل في كل المكوّنات الجزئية ، في كل نص سردي على حدة ، أي في كل من : الايقاع ، الصور البلاغية ، بنية التركيب اللغوي الخ .

يضاف إلى ذلك ، أن كل لوحة في الهيكل الخاص للرواية (الفصل أو المشهد) لتشتمل على نوع من الالتحام الطريف للمحورين (المعنى) : الروحي ، و(اللفظ) : الحياتي معاً .

ففي الفقرة الأولى من النص السابق ، تبين لنا أن ثمة تعانقاً بين قطبين متنافرين (الموت) و(الحياة) ولكنهما يتطوران إلى نوع من التحلل الخفيّ ، وعلى مستوى الثنائية الضربة ذاتها ، ولكن على اساس التقابل المغاير بين كلٍّ من الموت الفردي ، والحياة الجمعية .

كما نرى تراوح النص كمشهد تراوحاً داخلياً شفيفاً بين كفتي (الواقع) و(واللغز) ، وينثر أمامنا ، هذا التراوح قيماً متباينة النسب ، على المستويين : النفسي والحضاري ، مثلما نرى في كل من المقابلات بين (القدم ، العصر الحديث) و(السفن الشراعية) و(السفن الفضائية) .

كما يطاوع الايقاع في السرد القصصي بين قيم معرفية ، تظهر اطراف منها على السطح ، بينما يحتفظ الايقاع ذاته باغلب الاطراف الأخرى في البنية العميقة للسرد ذاته ، على نحو ما ندرك من مواجهة بين اليقين النقدي ، والتخيل الشعري في الحوار بين المتحدثين .

وكمثل آخر على مدى تأثير خصوصية المحتوى ، أو بمعنى آخر ، على مدى تأثير المنظور الرئيسي للكاتب على مجمل البناء الفني للرواية ، سنختار نصاً من الرواية يتماوج فيه ، من خلال السرد ، كل من المحورين الأساسيين تماوجاً خفيفاً ، حيث يعانق ما هو روحي خالص ، ما هو حياتي معاش .

يصف الكاتب حيّ الحسين والأزهر على النحو التالي : (مسجد سيدنا الإمام الحسين ، وما حوله فيه ليالي رمضان تتجلى في قدسية للصيام وللعبادة ، وطقوس رمضان ، كما لا تتجلى في أي مكان آخر بالقاهرة ، أو غير القاهرة . جماعات يصلون ، وجماعات يرتلون القرآن ، وجماعات من حول المسجد ينشدون الأناشيد الدينية ويرقصون ، وجماعات في المنعطفات والقهوات المجاورة يدخنون الشيشة ويشربون الشاي ، ويتسامرون)[١٤] .

ولا تشكل الرؤية الجوهرية للكاتب ، المكوّنات الجزئية وغير الجزئية في العمل الأدبي فحسب ، بل نرى الكاتب يوظف كل ذلك في رصد الواقع من أجل إعادة تركيبه من خلال المنظور ذاته .

نلحظ ذلك في انتقال الكاتب ، أثناء محاكمات المؤتمر الكبير ، ومن الحديث عن المجالس الخاصة بالقبائل في أيام معين وقتبان وسبأ وحمير ، والقائمة على اساس القناعة الذاتية بما هو واجب ، لا على أساس القهر ، إلى الحديث عن طبيعة الحرية والمساواة والديمقراطية في الواقع الراهن ، أو كما كان يتوقع من مشروع حياتي روحي لشعبه[١٥] .

وينضاف إلى ذلك ما تراه من ظلال للرؤية العامة للكاتب يتضح لنا ذلك من مفهومه الجذري للاشياء ، ابتداء من (الحرية) كتاريخ

بشري ، و(الحرية) كجذر اشتقاقي ، كتاريخ لغوي .

ويشكل هذا الموقف بالذات ما سبقت الإشارة إليه من طبيعة التفكير الجذري لدى رجال ثورة عام ١٩٤٨ في اليمن .

قال العزي (الأحرار ، عبارة تقال في اللغة ضد العبيد ، وهذا ما نظن الإمام الهادىء يجهله ، وأصل استعمالنا لهذه الكلمة ، ينبثق من هذا المعنى .

غير أننا قد تعارفنا ، على أن تضاف إلى المعنى (الأصلي) معان أخرى ، تدعمه وتقره ، وتحقق له وجوداً وتطبيقاً على نطاق منظم واسع ، فإن الاحرار هم الجماعة الذين يرفضون أن يكونوا عبيداً ، ويسلكون مسلك العبيد ، فيتمردون على الظالمين ويعارضونهم ، وينتقدونهم ، ويأمرونهم بالمعروف ، وينهونهم عن المنكر)[١٦] .

ومثلما يخضع البناء العام ، والبناء الخاص لرواية الزبيري ، لنظرة الكاتب الجوهرية والمستخلصة من جلّ منظور أعضاء (المؤتمر الكبير) يخضع (الحوار) للمنظور ذاته .

ولعل (الحوار) الذي يجري بين الشهيد (حسين بن ناصر) وبين أحد الجلادين في زنزانة الشهيد ، قبيل الحكم عليه بالاعدام ، هو خير مثل على ما نقول حيث يدار الحوار من اجل المساومة للتخفيف من طريقة ذبح ابن الشهيد أيضاً ، وفي هذا (الحوار) الذكي يقابل الكاتب بين منحنيات نفسية ، يحكمها أيضاً المنظور الرئيسي للكاتب لجوهر الأمور .

يقول السياف للشهيد : (ـ كنت أسن السيف ، لأن الأمر صدر بذبح ابنك ، إنني أنا الذي سأذبحه من قفاه ، لقد ذهبت اليه ، وعرضت

عليه السيف ، الذي سنذبحه به ، فلما رآه اشمأز ، واغمض عينيه ، ويظهر أنه شاب صغير حريص على الحياة . إن هذا السيف سيفقده عمره كله ، أما أنت فإنه لا يأخذ منك إلا عشر سنوات ، على الأكثر ، فلما رأيت ابنك ، يغمض عينيه ، أخذت يده بالقوة ، ووضعتها على حد السيف ، فلما لمس السيف قال : - اتق الله يا فلان ، هذا سيف قد صدىء ، فهو لا يقطع العجين ، فضلاً عن لحم صلب في عنق شاب قوي خشن .

قال الجلاد : فقلت له ماذا أصنع ، إن هذا أمر شريف .

قال حميد : إنني سأعطيك بعض النقود ، وسأتنازل لك عن بقية الواجبات الأخيرة في حياتي ، في مقابل أن تختار سيفاً آخر تذبحني به .

قلت له : يا حميد يجب أن تعرف أنني لا أستطيع أن أخذ منك الواجبات كلها ، لأنني أخشى أن تموت من الجوع ، والمطلوب أن تموت من الذبح . . »[17] .

وهكذا يخضع مجمل البناء الفني : (الحبكة ، الايقاع ، الشخصيات ، الزمان والمكان ، السرد ، الحوار) لرواية الأستاذ الزبيري للرؤية الجوهرية للكاتب ، وهي رؤية قد املتها بالطبع خصوصية موضوعها القائم على وحدة المحورين : الروحي والحياتي في قضايا المستنيرين اليمنيين في الأربعينات من عصرنا .

وسوف تدفعنا صحة هذه الفرضية التي اخضعت للاختبار التجريبي في الصفحات السابقة ، لا إلى مجرد مقارنة خصوصية موضوع هذه الرواية مع مجمل بنائها الفني ، بل الاستمرار خطوة اخرى للامام ، لمقارنتها ضمن الإطار ذاته ، بأعمال أدبية روائية ، اتخذت الرؤية والأداة نفسيهما

في التعبير الأدبي عن الواقع في اطار النسق الروائي القائم على شكل الأحاديث القصصية .

- ٥ -

(ولكن من الذي قال إن الرواية إما أن تكون على النسق الغربي ، أو لا تكون)

« المازني »[١٨] »

(أ) - يثير الشكل الفني الذي استخدمه الأستاذ الزبيري ، في التعبير عن المضمون الروحي في روايته ، جدلاً بين الدارسين ، الذين تعرضوا من بعيد أو قريب ، لدراسة بعض جوانب حياة الأديب : الشعرية أو النثرية . فرواية الزبيري عند أحد الدارسين نوع من أنواع النثر الفني : (فإنني أقصد بنثره ، تلك الصفحات الرائعة من النثر الفني في « واق الواق » ومقدمة « ثورة الشعر »)[١٩] .

بينما هي عند أحد الدارسين الآخرين عمل « شبه روائي » ، عبر به كاتبه عن إرادة الاتحاد اليمني بالقاهرة : (ولكن في غير بيان سياسي ، أو بيان شعري ، وإنما في بيان « شبه روائي » ، كما في (مأساة واق الواق) التي عبرت الاجواء ، في رحلة حلمية ، رأت علم الجمهورية ، أحد خيوط ذلك الحلم)[٢٠] .

وفي دراسة نقدية قيمة للرواية ، يرى صاحبها : (أن « واق الواق » وإن اعتمدت على نوع من الأداء الروائي ، حتى لتكاد أن تكون رواية شبه متكاملة ، لو شذبت من بعض النتوءات ، ومن العرض السياسي المباشر في بعض الأحيان ، إلا أن عنصر الحكاية فيها ، يعتمد على الخيال جملة وتفصيلاً)[٢١] .

ويفترض أحد الدارسين الآخرين للرواية ، عدة احتمالات مختلفة ، يمكن لكل احتمال منها أن يستوعب الشكل الفني لهذه الرواية :

(إن الزبيري ، لم يرجع إلى المفهوم المعاصر للرواية ، فلا نستطيع أن ندرجه في أية مدرسة معاصرة ، فهو ليس رومانسياً ، ولا واقعياً ، ولا تحليلياً ، بل هو كل ذلك ، لأنه يكتب اساساً من خلال الشكل العربي ، الذي يعتمد على الراوي ، والذي قد يكون رومانسياً في مواقف ، وواقعياً في مواقف ، وتحليلياً في مواقف ، إنها رحلة روحية ، ومن هنا كانت شفافة تجريدية ، لا تحديد لملامح الإنسان العادي فيها ؛ إنه يحتاج من التراث العربي ، فهو أشبه برسالة الغفران[٢٢] للمعري ، إلا أن ملامح روايته وحركتها ، لم تضع بين المطارحات الأدبية ، والمفارقات اللغوية ، والهموم الذاتية .

أو هو ينتسب إلى تيارات المقامات الحديثة ، الذي نعرف صورة منه في « شيطان بتا أور » لأحمد شوقي ، وفي « ليالي سطيح » لحافظ ابراهيم ، وفي « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي . إلا أن سرعة رواية الزبيري وحركتها ، وبعدها عن السجع ، والالفاظ الثقيلة ،واهتمامها بموضوع واحد ، كل ذلك جعلها أقرب إلى الصدق والتأثير)[٢٣] .

وهكذا نجد أنفسنا أمام احتمالات عديدة ، لتصنيف الشكل الفني للرواية ، ومما يزيد الموقف لبساً ، عودة الباحث نفسه للحديث عن الشكل الفني لهذه الرواية بقوله :

(إن الزبيري لا يكتب رواية بالمفهوم الأكاديمي ، وإنما هي عاطفة أحس بها ليلة القدر ، فالبسها الثوب الذي يريد ، ومن العجب ، أن هذه الرواية ، على الرغم من أنها تتمرد على كثير من القواعد الأكاديمية ،

إلا أنها اقوى بكثير من روايات تحرص على كافّة الشروط المدرسية ، وذلك لأن الفنان الصادق هو الذي يستطيع التأثير على القارىء ، فـإذا ما نجـح في ذلك ، يأتي دور النقد ، فيبحث عن شكل العمـل ، وربما يتـوصل إلى اقتراح شكل جديد ، لم تعرفه القواعد المدرسية بعد »)[٢٤] .

ومن الواضح ، أننا لم نخرج حتى الآن ، بتحـديد مـا للشكل الفني لرواية الزبيري .

ويرجع ذلك ـ فيما نرى ـ إلى أن هذه الرواية لم تـوضع ضمن سيـاق تطور الرواية العربية الحديثة ، التي عاشت فتـرة طويلة من الـزمن في نزاع مستمر بين الشكل الشعبي والموروث من (الحكايات) العـربية القـديمة : الشعبيـة والـرسميـة ، والشكـل الأوروبي ، أو مـا يسمى بـالشكـل « الاكاديمي » أو « المدرسي » ، والـذي كوّن شكـلاً جديـداً هو مـا يعرف بفن (المقالة القصصية) .

وحيثما لم تتوفر في نظر الباحث نفسه ، دراسات ما حول (نواة) كل من الشكلين السابقين ، فقد نتجت أمامنا كل هذه الاحتمالات الغـامضة في بؤرة الشكـل الأدبي لروايـة الزبيـري ، ولا سيما أن (تحـديـد الشكـل الشعبي يحتـاج إلى دراسات كثيـرة ، تعود إلى التـراث ، وإلى الاسطورة ، وتكشف ما فيها من عناصر ترسبت مع الزمن ، أو أصبحت الجماهـير تجد نفسها فيها »[٢٥] .

والحق أن المكتبة العربية تملك العديـد من هذه الـدراسات الأصيلة حـول التـراث الشعبي ، والأسـطورة[٢٦] ، ورواسب ذلـك كله عـلى فن القصة .

ونحن نفترض افتراضاً واحداً للشكل الفني لروايـة المرحـوم الأستاذ

الـزبيري ، وهـو « المقـالـة القصصيـة » ، التي طـورت فنيّ : « المقـامـة » و « المقالة » نحو آفاق الـرواية ، التي لم تتخلص ، ولا يمكنهـا أن تتخلص من بعض النتـوءات التي ورثتهـا من الفنـين السـالفـين (المقـامـة) و (المقالة) .

ونود قبل الخوض في غمار التحليل والمقارنـة بين روايـة الزبيـري ، وغيرها من الروايات التي تقترب منها في تاريخ الـرواية العـربية الحـديثة ، نودّ أن نفرق بين شكلي : (الصورة) القصصية و (المقـالة) القصصيـة ، كـما نودّ أخيـراً أن نحدد السمـات الجوهـرية للطاقـة الفنية للشكـل الأدبي موضع افتراضنا .

(ب) : ـ يرى بعض الباحثين لقضية تأصيل فن القصـة في الأدب العـربي أن « الصورة » القصصيـة : تعبير مـوضوعي ، يعتمـد عـلى رسم الشخصيـة والحدث ، وإن كـان يرسمهـا بطريقـة وصفية ، غـير درامية ، ويبقيها أقرب إلى دائرة الملاحظة والتأمل منها إلى دائرة الانطباع .

أمـا (المقالـة) القصصية ، فهي شكـل أدبي ونـوع (من المقـالـة ، لكونه تعبيراً مباشراً عن فكر كاتبه ، ولكنه يتميز عن أنـواع المقالـة الكثيرة الأخرى بخاصتين : الأولى ، أنه أميل إلى الذاتيـة ، فكاتبـه يطلق العنـان لخواطره ، ومشاعره ، وكأنه شـاعر ينـظم قصيدة غنـائية ، والثـانية ، أنـه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف ، فيحدث في الأسلوب ضـرباً من التنـويع ، ويخفف من الـطابع الـذاتي ، الذي يغلب عـلى هذا اللون من المقالات .

والتعبير البياني في هـذا الضرب من المقـالات ، يحتل المكـان الأول قبل التعبير من خلال الأحداث ، أو من خلال الشخصيات ، هذا الشكل

هو الذي نسميه المقالة القصصية ، هو شكل شائع عند الكتاب الانجليز في القرن التاسع عشر ، أي عصر سيادة المذهب الرومنسي ، وتقدم الشعر الغنائي ، على سائر الفنون القولية ، ومن اعلامه « تشارلي لام » . ومقالته « الرجل في المعاش » مثال طيب لما وصفناه)[٢٨] .

وعادة ما يعالج كتاب « المقالة » القصصية ، مواقف انسانية ذات طابع « رومنسي منعكس » وهو ما يعبر عنه نثر « المازني » بوضوح في أدبنا العربي الحديث كما عالجت المقالة القصصية في بداية ظهورها في الأدب العربي الحديث مواقف اصطلاحية تتلمس معالمها عند كل من : محمد عبده ، عبدالله النديم ، اديب اسحق ، وغيرهم .

ولكن يجب التأكيد ، على صلة « المقالة القصصية » كشكل أدبي ، يصلح لمعالجة موضوع في حيز ضيق ، كحيز « القصة القصيرة » ، كما يصلح أن ينمو إلى معالجة موضوع في حيز ممتد امتداد القصة الطويلة :

وكما أن ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين كل من القصة القصيرة والرواية مما جعل النقاد يطلقون عليهما معاً اسماً جامعاً واحداً : (Fiction)[٢٩] فإن ثمة خصائص كثيرة مشتركة بين كل من « المقامة » و « المقالة » القصصية وبينهما وبين الرواية .

فإن المقامة ، كما يرى البعض من الباحثين (قصة ، و « الفرق بينها وبين قصص اليوم ، كالفرق بين هندامك أنت ، وهندام جدك » وهذا حق)[٣٠] .

ولا تمنع الوسائل الفنية التي تجمع بين كل من « المقامة » و « المقالة القصصية » و « القصة الطويلة » وذلك نحو « الأسلوب الأدبي الأنيق ، الحيل الفنية) من أن تعزل فن المقالة الأدبية أو المقامة من أن تقف على

أرض واحدة مع القصة الحديثة أو القصة ـ كما يقال ـ بالمفهوم الاكاديمي البحت . (إذا رأينا اليوم كثيراً من القصص العربية تقوم على عناصر « الحيلة » ، ومع ذلك ، لم يجرؤ أحد على القول بأن هذه القصص ، ليست كذلك ، لأنها مشتملة على « حيل » ، فإنما اصطناع « الحيلة » داخل في إطار الفكرة العامة للمقامة ، ثم أن القصة في الحقيقة ، ليست حادثة ، وأسلوباً فقط ، وإنما هي مقومات أخرى ، أهم من الأسلوب والحادثة)[٣١] .

والحق ، أن تسرب ونمو « نواة » الاشكال القصصية ، ذات الجذور الشعبية أو الدينية ، في الانتاج القصصي العربي ، أصبح أمراً معترفاً به من قبل العديد من الدراسات الأدبية الحديثة : (وما محاولات فريد أبو حديد في (عنترة) و (الوعاء المرمري) ، وما محاولات طه حسين نفسه في (أحلام شهرزاد) ، ومحاولات الحكيم في (شهرزاد) و (السلطان الحائر) و (أهل الكهف) وما محاولات غيرهم ، في كل حقبة من أحقاب نهضتنا المعاصرة ، الا الدليل على الانتماء الوجداني والفني للقصص العربي عند كتاب اليوم)[٣٢] .

وقد ورث الأستاذ الزبيري أيضاً التراث ذاته ، وما كانت محاولته الروائية في « مأساة واق الواق » إلا واحدة من عشرات المحاولات التي بذلها كتاب العربية المحدثين للانتماء الوجداني ، الواعي أو اللاواعي للتراث القصصي العربي .

ومما يزيد هذا الأمر وضوحاً ، وما يلحظ من تفوق لفن المقامة في الأدب العربي الحديث باليمن قبيل وبعد الحملة الفرنسية على الشرق العربي[٣٣] .

وسنعـرض في الصفحات القـادمة بعضـاً من هـذه المحـاولات التي بذلت في تاريخ الرواية العربية الحديثـة ، والتي عاشت النـزاع القائم بـين شكـلي « المقالـة القصصيـة » والشكـل القصصي الأوروبي ، والتي كـانت رواية الزبيري في الأدب العربي الحديث باليمن وريثته الشرعية . .

(٦)

(أ) : ـ منذ مائة عام بالتمام ، من تاريخ كتابة الزبيري لـروايته ، تـرجم الشيـخ رفـاعـة الـطهـطاوي روايـة فـرنسيــة تعليميـة[٣٤] ، وهي « مغـامرات نليمـاك » لفينلون (Fenelone) وجاء عنـوانها في التعـريـب باسم (مواقع الأفلاك في وقائع نليماك) « ١٨٦٠ » .

وتقوم حبكة هذه الرواية على تـطوير لجـزء من ملحمة « الاوديسـا » لهوميروس ، حيث البحث عن الأب المفقود ، وسط المحيطات والبحـار ، بعدما انتهت حرب طروادة .

ولقـد لمح المعـرب ، في مقدمتـه لترجمتـه ، مـدى الصلة بـين هـذه « الخرافة » ، وغيرها من خرافات العرب في السير الشعبيـة ، وربما دار في خلده ، العـلاقة بـين « عنتـرة » في بحث الابن عن أبيـه المفقـود ، وبـين الحـافـز ذاتـه ، مـع استبـدال بسيط في سيـرة المهلهـل بن أبي ربيعـة ، في البحث المستمر عن ثأر أخيه كليب ، ويلح الطهطاوي أيضاً ، على المقارنة بـين رحلات نليمـاك ، ورحلات السنـدباد البحـري في الف ليلة وليلة ، وكأنهما من بحر واحد .

كما لا يغفل الطهطاوي عن الأهـداف التعليمية التي تضمنهـا تحويـر الكتاب الفرنسي للروايـة لنقد الحكم المستبـد في فرنسـا وقتئذ ، وهـو أمر

كان في عين الاعتبار من قبل المعرب ، الذي أراد أيضاً الاشارة إلى الحكم المستبد في مصر ابان عهد محمد علي .

وتتخذ هذه المغامرات طابع (المقالة القصصية) في التعبير عن مراميها التعليمية الاصلاحية .

ولم يكن الطهطاوي يفرق عصرئذ بين فني : (المقامة) في التراث العربي ، وهو فن يظهر الطهطاوي في أكثر من موضع احترامه العميق له ، وبين فنّ القصة في الأدب الأوروبي ، حيث نراه يذكر بعض ما قرأه من (مقامات فرنسية) في تخليص الابريز (١٨٣٤) بقوله (وقرأت أيضاً وحدي ، مراسلات انكليزية ، صنفها القونت شستر فيلد لتربية ولده وتعليمه ، وكثيراً من المقامات الفرنسية)[٣٥] .

ولقد وجد كبار الكتاب العرب في القرن الماضي ، في المقالة القصصية أداة صالحة للتعبير عن غاياتهم التعليمية أو الاصلاحية ، فانطلقوا يطورون فن المقامة عند العرب ، وساهم الشيخ محمد عبده في ذلك ، بتحقيقه لمقامات بديع الزمان الهمذاني ، تحقيقاً أدبياً رائعاً ، كاشفاً عن أهمية هذا اللون التعبيري عند العرب .

وبعدما انتهى علي مبارك ـ مؤسس دار العلوم ـ من روايته الطويلة « علم الدين » (١٨٨٢) في أربعة مجلدات كبار ، مطوراً للمقامة إلى نوع من « المسامرة » ، أخذ كتاب الجيل ذاته في التعبير عن واقعهم الحضاري والثقافي من خلال النسيج الأدبي للمقالة القصصية ، وذلك على نحو ما نرى في كل من : « أم القرى » (١٩٠٢) لعبد الرحمن الكواكبي ، و « الانقلاب العثماني » (١٩٠٩) لجرجي زيدان .

ولكلا الكاتبين أهمية بالغة في التكوين الثقافي للمستنيرين اليمنيين في الأربعينات[٣٦] .

ولم يلتفت إلى الطبيعة القصصية لكتاب « أم القرى » ، وهي طبيعة قائمة على لون من « المحاورات » المترابطة ، في شكل سياق روائي ، يؤكد عليه الكاتب بقوله : (أيها الواقف على هذه المذكرات : اعلم أنها سلسلة مترقية ، لا يغني تصفحها عن تتبعها . .)[٣٧] .

ومما يؤكد الطابع القصصي لهذا العمل ، بالاضافة إلى ما ذكره مؤلفه ، هو رسم الكاتب لسمات الشخصيات الخيالية رسماً دقيقاً يكشف عن الفروق التي تمليها البنية والثقافة على كل فرد من أفراد هذا المؤتمر المتخيل تخييلاً بحتاً لتشخيص أمراض الأمة ، ولاقتراح طرق العلاج ، وهذا أمر يذكرنا على الفور ، بما صنعه الزبيري في روايته من فكرة عقد « المؤتمر الكبير » الذي يجسد الرؤية الجوهرية للكاتب في روايته .

كما ينطلق الكاتبان من مشارف ربوة واحدة ، حيث التطلع إلى أفاق ما يسمى بالعصر الذهبي ، أو أفاق المدن الفاضلة ، كمحك لاختبار الواقع والتطلع للمستقبل عبر الروابط الوجدانية بكل مراحل التاريخ المثلى .

ويمكننا أن نرى لوناً جديداً من ألوان الحكاية عبر المقالة القصصية ، التي هي نماذج بين عنصري القصة في الأدب العربي والقصة التاريخية في الأدب الانجليزي خاصة عند (ولترسكوت) ، وذلك في رواية الانقلاب العثماني (١٩٠٩) لزيدان ، والتي كان لها أيضاً بعض الأثر في خيال رجال حركة (١٩٤٨)[٣٨] ، الذين كانوا يبحثون عن نوع من السعادة الحقيقية ، التي تعبر عنها رواية زيدان بالقول عن لسان بعض ابطالها

(سعادة الضمير الحر ، سعادة القلب السليم ، تلك سعادة النفوس الأبية ، سعادة طلاب الحرية)[39] .

* * *

(ب) : ـ ومنذ العقد الأول من هذا القرن ، أخذ الفن القصصي في الأدب العربي الحديث ، يشهد تطوراً ملحوظاً في الشكل الفني للمقالة القصصية ، مثلما نرى في كل من : (حديث عيسى بن هشام) (١٩٠٠) لمحمد المويلحي ، و (ليالي سطيح) (١٩٠٦) لحافظ إبراهيم و (ليالي الروح الحائر) (١٩١٢) لمحمد لطفي جمعة .

وتدمج هذه الأعمال القصصية الثلاثة ، بين عدة فنون قصصية وهي « المقامة » و « المقالة » و « القصة » بالمعنى الحديث ، ولا يقتصر هذا الدمج في تلك الأعمال ، على منهج البناء الفني فحسب بل نراه يتسرّب إلى النسيج اللغوي لها كذلك ، على نحو ما يلحظ بعض الدارسين قائلاً عن « حديث عيسى بن هشام » :

(والنسيج اللغوي للكتاب ، هو بدوره مزيج من لغة المقامة ، لغة المقالة ، لغة القصة الحديثة)[40] .

ولكن يظل فن المقالة ، رغم هذا المزج الفني ، المؤثر الرئيسي بين قطبي (المقامة والقصة الحديثة) في تشكيل طبيعة النسق الروائي لهذه الأعمال القصصية الثلاثة . وذلك نظراً لغلبة هذا الفن المقالي في القرن الماضي من ناحية ، ولتمثّل المقالة للمعاني الاصلاحية تمثلاً شديداً من ناحية أخرى .

وتعتمد هذه الأساليب القصصية في سمتين مشتركتين ، وهما : أناقة

التعبير الأدبي ، واستخدام بعض « الحيل » الفنية في البناء القصصي .

وتتميز تلك الأعمال القصصية الثلاثة ، بتأثرها الواضح بالحكايات الشعبية العربية ، كالمقامات ، والف ليلة وليلة ، كما تتميز هذه الأعمال ذاتها ، بما تحمله في طياتها من بعض معالم المقت والرفض ، لا لطريقة الغربيين في القصص المنمق فحسب ، بل في بعض معالم طرق تفكيرهم بصفة عامة[٤١] .

كما يستمد كتاب هذه الأعمال القصصية الثلاثة ، حيلهم الفنية الرئيسية من معين الحضارة والتراث العربي الاسلامي ، مثلما نرى في استهلال « المويلحي » لحديث عيسى بن هشام في جو دينيّ ـ مثلما يصنع الزبيري في واق الواق ـ فبينما كان « الراوي » يتجول في صحراء « الامام الشافعي » بمصر ، فإذا برجة عنيفة تصيبه أثر قبر ينشق ، وقد (خرج منه رجل طويل القامة ، عظيم الهامة ، عليه بهاء المهابة والجلالة ، ورداء الشرف والنبالة ، فصعقت من هول الوهل والوجل ، صعقة موسى يوم دك الجبل ، ولما افقت من غشيتي ، وانتهيت من دهشتي ، أخذت أسرع في مشيتي ، فسمعته يناديني ، وابصرته يدانيني ، فوقفت امتثالاً لأمره ، واتقاء لشره »)[٤٢] .

وتبدأ رحلة الكاتب بالبطل بعد ذلك ، في طريق معاكس ، عن طريق رحلة الراوي في « واق الواق » ، بمعنى أن طريق رحلة حديث عيسى بن هشام ، تبدأ من الحياة الأخرى ، إلى الحياة الأولى ، أما طريق الرحلة في « واق الواق » فتبدأ من الحياة الأولى إلى الحياة الأخرى .

وتتفق الرحلتان في تطوير الكاتبين لهما ، عن طريق بعض الحيل الفنية من شكل المقالة أو المقامة إلى شكل القصة الطويلة .

ولقد اقام حافظ ابراهيم ، محور « ليالي سطيح » على الحيلة الفنية ، التي اتخذت من شخصية « سطيح » الكاهن اليمني في العصر الجاهلي ، مرتكزاً في التوقع لما ستتمخض عنه الليالي والأيام من أحداث وتغيرات بعد حادثة تمرد الجيش المصري بالسودان .

ولقد اتخذت ليالي حافظ شكل المقالات القصصية .

وتقترب طريقة البناء الفني في « ليالي الروح الحائر » (١٩١٢) لمحمد لطفي جمعة ، من طريقة صاحب « واق الواق » ، حيث نرى الراوي في رواية « ليالي الروح » وهو مستغرق في الاعداد للقيام برحلة خيالية لاستحضار « روح » بعض اصدقائه من المستنيرين ، (الباحث عن الحقيقة التائه في بيداء الريب)[٤٣] .

ولكن رواية « ليالي الروح » رواية شبه رومانسية ، غارقة في نوع من الوهم الذاتي ، الذي قد يصل إلى حد المرض النفسي ، بينما تظل رواية « واق الواق » رغم الاستغراق في الخيال ، ذات صلة وثيقة بالواقع التاريخي للبلاد وللأرض وللتاريخ الذي تحاول تصويره .

وكل ما يجمع بين كلتا الروايتين ، هو أسلوب السرد الروائي ، القائم على شكل متطور للمقالة القصصية ، كما يجمع بينهما كذلك التشابه في بعض الطرق الفنية ، وتضمين الكاتبين للشعر في سياق السَّرد الروائي .

وينساق الشعر في رواية « ليالي الروح » إنسياقاً طبيعياً مع النزعة الرومانسية الغارقة في الوهم في رواية « جمعة » حيث تراه يعول على اشعار « فرلين » و « تشمان » التي ، على حد قول الراوي ، (لم تعبث بها ضرورة الوزن ، ولا تمرد القافية والبحر)[٤٤] .

وبينما يغني صاحب « الروح المعذب » في « ليالي الروح . . » بشعر ذاتي مغرق في الوهم عن غربة الباحث عن الحقيقة المطلقة ، يتغنى « الروح المؤرخ » في الرواية ذاتها بقصيدة طويلة عن « عروش الجبارة » ، والتي تصور ، كما يعلق المؤلف ذاته (قصة فتى من عامة الشعب ، تسلق جدران احد الجبارة الطغاة ، لكي يقتله ، ولكن محاولة الفتى تفشل ، حيث عيون حراس القصر ، كانت ساهرة ، برغم ذلك ، فإن الرعب الذي خلقه الفتى للجبار ظل باقياً : « أينما حلّ رأى شبح الفتى ، واقلقه صوته : » « أعلى الحصون تمنعاً قد ناله أدنى البشر .

ليس عرش ظالمٍ بباقٍ حتى الأبد »)(٤٥) .

ومما لا شك فيه أن القاسم المشترك ، بين هذه الأعمال القصصية الثلاثة عموماً ، وبينها وبين رواية الزبيري خصوصاً ، هو وحدة النسق الروائي القائم على تطوير لأسلوب المقامة والمقالة ، نحو شكل الرواية التي تحاول جاهدة الحفاظ على روابط ، ظاهرة أو خفية بأساليب العربية في أدب الحكاية .

ولقد مرت هذه الانساق كلها ببعض المنحنيات الفنية عندما توثقت صلة الكتاب العرب بالقصة الأوروبية منذ بداية العقد الأول من القرن العشرين ، فتشعبت اتجاهاتها ، وتداخلت منحنياتها في مواقف أدبية نحاول الابانة عنها في الصفحات القادمة ، لما لها من أهمية على مسار بحثنا .

(٧)

(أ) ـ لقد شارك النثر العربي الفني ، ابان سنوات الحرب العالمية

الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) ، حركة الشعر العربي ، التي دارت ، وقتئذ ، فاستدارت بين محورين رئيسيين ، المحور الكلاسكي ، والذي يمثله « شوقي » وأمثاله في كل الأقطار العربية ، والمحور الثاني ، هو المحور الرومنسي ، والذي تمثله مدرسة المهجر أو الديوان وامثالهما في الشعر العربي الحديث .

ولقد عبر النثر العربي الحديث عن قضايا الحياة العربية في هذه المرحلة في الشكل القصصي ، الذي يهمنا الآن ، في اتجاهين متقاربين مع اتجاهات الشعر العربي الحديث في المرحلة ذاتها .

ويتمثل الاتجاه الأول في محاولة بعض كتاب النثر الفني الذين حاولوا الحفاظ على طريقة الكتابة القصصية ، كما عرفت في التراث ألقصصي ، ابتداءً من (النادرة) أو (الطرفة) حتى طريقة (الف ليلة وليلة) في استخدامها لتقنية « الحكايات المتداخلة » مروراً بالحكايات القصيرة كما عرفها فن المقامات في الأدب العربي .

ولقد حاول كتاب القصة ، هنا ، تطعيم قصصهم بلمسات فنية ، استمدوها من صلتهم الحميمة بالقصة في الأدب الأوروبي الحديث ، مثلما حاولوا في الوقت نفسه ، الحفاظ على النسق الروائي القائم على أسلوب « المقالة القصصية » .

وخير الأعمال القصصية المعبرة عن هذا الاتجاه في تلك المرحلة الهامة من مراحل تطور الثقافة العربية الحديثة هي « صفحات من سفر الحياة » (١٩١٤) لمصطفى عبد الرازق ، و (الاعتراف) أو (قصة نفس) للشاعر الكبير عبدالرحمن شكري .

ويتمثل لنا ، الاتجاه الثاني من اتجاهات الكتابة القصصية في هذه المرحلة ، في رواية « زينب » أو « مناظر وأخلاق ريفية » (١٩١٢) ، وهي أول قصة عربية فنية ، ذات طابع رومنسي ، حاولت التمرد على طريقة « القص » في التراث العربي ، شكلاً ، ومبنى ، ومعنى ، حيث تعمد الكاتب فيها محاكاة الرواية الفرنسية الرومانسية في طريقة بث الاعترافات بثاً فنياً . وبذلك تمثل هذه الرواية ، الاتجاه الثاني من اتجاهات النثر الفني خير تمثيل ، على الرغم مما تحمله هذه المحاولة الفنية في جوفها من بعض سمات الحكاية في الاتجاه الأول ، أعني احتواءها على صورة من صور النزاع بين : النثر الفني ، والقصة بالمعنى الحديث .

ونوجز ، فنقول ، إن الاتجاه الأول ، إذا كان قد حاول « تقمص » القصة كوعاء فني موروث ، على الرغم من الضغط الذي تمارسه الثقافة الأوروبية في كيان كتابه ، فإن كتاب الاتجاه الثاني ، قد حاولوا « التملص » من القصة كوعاء فني موروث ، وذلك أيضاً ، على الرغم من الضغط الذي تمارسه الثقافة العربية في كيان كتابه .

وسنرى فيما بعد ، كيف حاول كتاب القصة العرب ، فيما بين الحربين إيجاد معادل حقيقي للتوازن بين هذين الاتجاهين المتنافرين إلى حد ما . ونحن ندين لاكتشاف (النواة) القصصية الخصبة ، في « صفحات من سفر الحياة » للكاتب الكبير (يحيى حقي) ، والذي وسم عمل مصطفى عبدالرازق بسمة « اللوحات القلمية » ، وهي الوظيفة الأدبية ذاتها ، لفن المقالة القصصية ، كما يلحظ محمود تيمور في دراسة عن فن القصة عند « المازني » .

وما يهمنا الآن ، هو رصد « يحيى حقي » ، للأسلوب الفني الرائع

لهذا النسق الأدبي الذي تخلص على حد قوله من (اللجاجة ، والمياعة ، والسطحية ، والبهلوانية ، كل ذلك مع رقة بالغة في الأسلوب ، ورشاقة لا حد لها في اللفظ)[٤٦] .

كما يكشف (يحيى حقي) عن السمات العميقة التي حددت معالم تطور فن المقالة القصصية نحو « شكل طبيعي » ، لا بالمعنى المذهبي بل بالمعنى الأسلوبي ، للقصة كقصة حديثة ، تجمع إلى جانب الصفات التي أشار إليها الكاتب الكبير ، من خلال درسه التطبيقي على « صفحات من سفر الحياة » ، صفات أخرى من أهمها ، التداخل الفني العميق بين كل من « التراث » و « الموضوع » : (فالنقلة النفسية ، مرتبطة بنقلة الحوادث ، لا ندري ، أيها تتبع الأخرى)[٤٧] .

ولقد ظلت المقالات القصصية الرائعة للشاعر الكبير عبدالرحمن شكري ، مجهولة الهوية ، لفترة طويلة من الزمن[٤٨] ، على الرغم من وجود عنوان (قصة نفس) كعنوان فرعي للاعتراف ، ينضاف إلى ذلك أيضاً ، توضيح المؤلف نفسه للطبيعة القصصية ، الخيالية ، لمقالاته الفنية ، في هذا الكتاب الرائع .

يصف الشاعر الوجداني عبدالرحمن شكري ، الطبيعة الأدبية لهذا النسق الروائي القائم على فن المقالة القصصية ، كما طبقها في كتابه هذا بقوله :

« ولكن مذكراته « يقصد ـ م . ن ـ الشخصية المخترعة » ـ بالرغم من ذلك ليست أوراقاً مفككة ، ليس بينها ارتباط ، فإنه لم يرد أن يكتب مقالاً مطرد الجمل والكلمات ، والمعاني ، في سوء الظن ، أو الحب ، أو الخجل ، أو الضمائر ، أو الشر ، أو ضعف الارادة ، أو العقائد ، أو

حب الحياة ، أو الجرائم ، أو الغدر ، ولكنه يلمح لك بهذه الأشياء ، بموقعها في النفس كالصور المتحركة)[٤٩] .

وكأن الكاتب يغني هنا الناقد أو القارىء ، عن تحرير الصفات الفنية ، لهذا النسق الأدبي القائم على تطوير المقالة إلى (قصة) عبر المقالة القصصية ، التي تلمح بهذه (الأشياء) وبموقفها في النفس (كالصور المتحركة) .

لقد حاول د . محمد حسين هيكل صاحب (زينب) (١٩١٢) ، أن يتملص قدر طاقته من أسلوب المقالة القصصية ، وهو أمر قد فرضته عليه طبيعة موضوع قصته من حيث هيَّ كما جاء في عنوانها الفرعي ، (مناظر وأخلاق ريفية) ، فكان حتماً عليه أن يلجأ ، أو أن يتقمص شكلاً جديداً من أشكال التعبير القصصي ، فارتاح تماماً مع النسق الروائي ، الذي شاع في الرواية الفرنسية الرومانسية ، ولا سيما فيما عرف بفن (الاعترافات) ، وعلى نحو ما قرأ في أدب « روسو » .

ولكل ذلك عدّت رواية هيكل ، عند كثير من الدارسين ، نقطة انطلاق لكل ما يعرف بالشكل الأوروبي ، أو الشكل الحديث للقصة ، في الأدب العربي الحديث كله .

كل ذلك صحيح إلى حد بعيد ، ولكن ناقداً جاداً في تاريخ الرواية العربية ، قد أدرك ما كان يدور في جوف التصميم الفني لرواية « زينب » خفية من نزاع فنيٍّ ، بين كل من نسقيّ : (المقالة) كنثر فني ، وبين طبيعة (القصة) بالمعنى الأوروبي .

يرى د . علي الراعي ، أن ثمة (ظاهرة تكنيكية طريفة[٥٠] . . . تلك الظاهرة ، تتلخص ، في أن ثمة صراعاً يدور في « زينب » بين

الرواية ، والنثر الفني ، مؤلفها جلس ليكتبها وفي ذهنه أنه حتم عليه ، إلى جانب دور الراوي ، أن يثبت أيضاً ، براعة في كتابة النثر الفني ، لذلك يدور في (زينب) ، ذلك الصراع بين الرواية والمقالة)[٥١] .

وهكذا ظلت الأنساق القصصية ، في الأدب العربي الحديث ابان سنوات الحرب العالمية الأولى ، تتراوح بين الاتجاهين السابقين ، حاملة في طياتها مراوحة نفسانية وحضارية للمستنيرين العرب بين كل من « التراث » و « المعاصرة » ، ويظل الأمر كذلك ، حتى عام (١٩٢٦) ، حيث يحاول كبار كتاب العربية وقتئذ (طه حسين . العقاد . المازني . الحكيم) تقديم موازنة دقيقة من داخل النسق الروائي ، موازنة ، تجمع في تناغم بين بُعْدَيْ : (الأصالة) و (المعاصرة) شكلاً ومضموناً ، وهي محاولة طريفة سيكون لها بعض الصدى في تطور النسق الروائي في كثير من الأعمال القصصية في مجمل الأدب الحديث .

(ب) : ـ لا شك أن « الأيام » لطه حسين ـ مثلاً ـ تحمل طاقة روائية ضخمة ، ولكن « الأيام » ليست رواية بالمعنى الاكاديمي ، إنها مجموعة مقالات قصصية عن قصة (فتى) قهر الظلام دون سند خارجي .

وما يقال عن النسق الروائي في (الأيام) يقال أيضاً عن الطريقة الفنية الأصيلة لعميد الأدب العربي ، الذي كان يعي جيداً التفاعلات العميقة للذات المثقفة في عصره .

« فأحلام شهرزاد » ، و « شجرة البؤس » و « المعذبون في الأرض » ، تنويعات على نمط النسق القصصي الذي يتجرد في خفاء شديد ، ضد أي نوع من أنواع التقمص لشكل ما أوروبي في بناء

القصة ، ولا يستثنى من ذلك إلا رائعة « دعاء الكروان » ، ولا سيما فيما يتصل بالحبكة لا بالأسلوب أو النسق الروائي .

ولقد تمكن الكاتب الكبير : إبراهيم عبدالقادر المازني ، في مجموعة رائعة من مقالاته القصصية ، في أن يعيد للنسق الروائي في الأدب العربي الحديث توازنه الضائع ، نظراً لما يتمتع به المازني من قدرة في صياغة المقالة الأدبية في حد ذاتها ، ولعله من أبرع كتاب فن المقالة في الأدب العربي الحديث ، ينضاف إلى ذلك ، اطلاع المازني العميق على نتاج الكثير من كتاب فن المقالة القصصية في الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر خاصة .

ولقد تمكن شيخ القصة العربية المرحوم : محمد تيمور ، أن يبصر طبيعة النسق الروائي في فن القصة عند المازني ، على أساس اعتماد هذا الفن على شكل (المقالة القصصية) ، حيث نراه يقول في « صور خاطفة لشخصيات لامعة » (والقصة في أدب المازني ، عنصر له خطره ، وذلك لأنه يجلو في (مقالة) تجارب الحياة ، وأوضاع المجتمع ، وشؤون الناس ، عارضاً ذلك « الواحاً » تتراءى فيها الشخصيات والمشاهد والاحداث)[٥٢] .

وكأن القصة عند المازني أيضاً مجموعة مرتبة على نسق المقالة القصصية ، تعرض الشخصيات والمشاهد والأحداث من تجارب الحياة أو أوضاع المجتمع ، تماماً كاللوحات القلمية ، التي تنتمي في نشأتها الأولى ، إلى فنيّ : « الرسائل » ، و « المقامات » في التراث العربي .

ويكتب الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد في عام (١٩٣٦) قصته الفريدة ، (سارة) ، على النهج ذاته ، أي مجموعة مقالات قصصية ،

بـدأها في مجلة (الهـلال) تحت عنـوان « مـواقف في الحب » ـ ربمـا كـانت مشـــروع مؤلف عن « عبقـري الأنثى » ـ ثم عـــدل المؤلف عن ذلـــك ، فحولها إلى رواية تحليلية ، أو كما يقول سـاخراً : (ثم عـاقني عن مواصلة الكتاب ، عائق عـارض ، فأمسكت إلى أجـل ، ثم فرغت لاتمـامها بعـد برهة ، فأتممتها على الصورة التي ظهـرت بها ، روايـة تحليلية ، أو تحليـلاً روائياً ، كما يشاء »)(٥٣) .

ربمـا كان أبـو المسرح العـربي الحـديث ، الكـاتب الكبـير : تـوفيق الحكيم ، من أعمق الكتـاب العـرب : نـظريـاً وتـطبيقـاً بمشكلة أصـالـة « الشكل الأدبي » ، وذلك نظراً لصلته الحميمة بالأدب الشعبي ، ولعل في كل من « يوميات نائب في الأرياف » و « الرباط المقدس » خير شاهـد على ما نذهب إليه .

كـما يصرح « الحكيم » بقـوله حـول قضية النسق الـروائي ، الـذي يخضع في نظره : (لـظروف كل بلد ، حتى في التصميم الفني ، أنـه ليس المـوضـوع ، هـو الـذي ينبـع من صميم البيئـة وحـده ، ولكنـه الشكـــل أيضاً)(٥٤) .

ويرى صاحب « الثلاثية » الـرأي نفسه تقـريباً ، الأمـر الذي يجعله يصرح قائلاً : « فمن الممكن جداً ، أن اهتـدي إلى موضـوع ، لا يصلح له شكلاً إلا « المقامة » ، عندئذ سأكتب روايتي بطريقـة (المقامـة) ، دون أن أبالي بشيء »(٥٥) .

(ج) : ـ ويمكننـا أن نستخلص طبيعة فن « المقـالة القصصيـة » ، على اعتبار أنها تطوير لفنون تعتمد في جوهرهـا على فن سـرد حكايـة ما ، وذلـك ابتـداء من فن (الخبـر) ، المستمـد من التـاريـخ أو من الحيـاة

المعـاصرة ، والـذي يقترب من شكـل « الصـورة » القصصيـة في معنـاهـا الحديث ، حتى فنّ « المقامات » الذي يقترب بشكل أو آخر من فن القصة القصيرة في عصرنا ، وذلك مـروراً بفن « الرسـالة » كـما عرفهـا المعري في « رسالة الغفران » و « ابن شهيد الأندلسي » في « التوابع والزوابع » .

ولقد كانت المقالة القصصيـة ، بطبيعـة الحال ، هي الشكـل الأدبي الأنسب ، في تطوره ، لعصر بدأ يعتمد على الرواية التحريرية في الصحف الحديثة ، متجاوزاً تلك الروايـات الشفهية ، التي كـانت تقص الحكايـات القصيرة أو الطويلة ، قبل أن يعرف قراءة الصحف اليومية ، أو سماع ثم مشاهدة الحكايات المسلسلة .

كـما يمكننـا استخـلاص أهم وظـائف هـذا النسق القصصي وبيـان طاقته التعبيرية من خلال نتائـج متشابهـة إلى حد كبـير ، قد تـوصل إليهـا أصحابها بعد دراسة تطبيقية كنماذج من الروايات التي تعتمد عـلى أسلوب المقالة القصصية في تصوير عالمها الخاص .

ويبدو أن المقالـة القصصية هي أنسب الأشكـال الأدبية عـلى التعبير عن المـواقف التي تتسم بمـا يسميه بعض النقـاد بـاسم « الـرومـانسيـة المنعكسـة » ، أي المواقف التي يعيـد الانسان فيهـا دائماً اكتشـاف ذاتـه أو اكتشاف ذوات الآخرين ، بعد صدمة ما من صدمات الواقع العنيد .

ويمكننا أن نجد في أدب المازني بصفة خاصة مثـالاً نموذجيـاً عن هذا الموقف على المستوى الفردي ، كما يمكننا أن نجـد في رواية الـزبيري « واق الواق » مثالاً نموذجاً عن هذا الموقف على المستوى الجماعي ، كما يمكننا أن نجـد في عمل الكـاتب والشاعـر الجـزائري السعيـد الـزاهـري في بعض أعمـالـه شبـه الـروائيـة مثـالاً نـموذجيـاً عن هـذا المـوقف عــلى المستـوى

الاجتماعي ، أو الجماعي الموسع ، أو على المستوى الكلي .

ويرصد أستاذنا د. شكري عياد أهم وظائف النسق الروائي القائم على شكل المقالة القصصية ، عند المازني خاصة بقوله : « وقد وجد المازني ، أن شكل (المقالة القصصية) الذي اطَّلع على كثير من نماذجه في الأدب الانجليزي ، هو أنسب الأشكال للتعبير عن هذا الموقف (يقصد الموقف الرومنسي المنعكس) ، فهو شكل ذاتي لا يزال قريباً من الشعر الغنائي ، ولكنه لا يترك للوجدان السلطان الكامل على التعبير ، بل يخضعه للتأمل ، وربما كسر حدته بشيء من الدعابة ، ولا يتناول الجليل من حركة الوجدان فقط ، بل كثيراً ما يجد في التجارب ذات الطابع الانفعالي الخفيف ، موضوعاً طيباً للتأمل (٥٦) .

ويمكننا أن نجد في رواية الأستاذ الزبيري بعض الحوافز التي ساعدت الكاتب في أن يتخذ من نسق المقالة القصصية أسلوباً فنياً في تطوير قصته نحو شكل الرواية التي تخضع الجليل من حركة الوجدان للتأمل من ناحية ، كما يمكننا أن نجد في الرواية ذاتها بعض معالم الدوافع للرد على المواقف الوجدانية المنعكسة ، وذلك عندما نرى الكاتب وهو ينظر إلى قرارات « المؤتمر الكبير » ، والتي تمثل حافز الحافز - إن صح التعبير - في مجمل بناء الرواية ، على أنها بمثابة طبعة جديدة منقحة من تاريخ مواثيق الثورة اليمنية ، وأن الشعب كما يقول الراوية - (سوف يتلقى هذه الطبعة الثالثة ، ويخرج بها رافع الرأس ، مشرق الوجه ، في المحيط العربي والعالمي)(٥٧) .

ومن عجائب الأمور ، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، أن تكون أول محاولة قصصية في النثر الأدبي الجزائري الحديث ، محاولة روائية قائمة

على نسق المقالة القصصية ، وأن تعالج موضوعاً اصطلاحياً كبيراً ، كرد فعل وجداني ، لاكتشاف حقيقة واقع العالم الاسلامي في الثلاثينات ، كما يعبر الأديب والشاعر الكلاسي الجديد السعيد الزاهري ، صاحب (أولى المحاولات القصصية التي كتبت في الجزائر باللغة العربية ، وفي بعض هذه الصورة القصصية)[٥٨] .

وكما يقيم الشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني ، محاولة « مأساة واق الواق » بأنها بيان « شبه روائي » يقيم الأستاذ الكبير عبدالحميد بن باديس ، محاولة الزاهري في كتابه « الإسلام في حاجة إلى دعاية » بقوله : (وساق ذلك كله في أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائي)[٥٩] .

وإذا ما حاولنا استخلاص بعض معالم ووظائف هذا النسق الروائي من المحاولة العربية في النثر الفني في الجزائر ، كما سجلها صاحبها في الثلاثينات ، فإننا نجد في هذا الرصد النقدي ، ما يتفق والنتائج التي توصلنا إليها من خلال التقييم النقدي للمقالة القصصية في أدب المازني . .

ويرى د. مرتاض في محاولة الزاهري (لقد القينا الزاهري ، يتخذ في كتابه هذا المقالات ، أسلوباً قصصياً محضاً ، بحيث يعول على الحوار المتبادل ، والتشويق اللذيذ ، الذي يربط القارىء إليه ربطاً متيناً ، ولو اشتملت هذه الأحاديث على صراع من نوع ما ، لاعتبرت قصصاً فنية ، ولكن الحوار وحده لا يكفي لكتابة فن قص (رفيع) ثم يضيف (ويتجلى في هذا المقال القصصي لون من الصراع الخفيف الفاتر)[٦٠] .

ولعل في كل ذلك ما يوضح وحدتي : الطبيعة والوظيفة الفنيتين للنسق الروائي القائم على تلاحم المقالة القصصية ، وذلك من خلال عدة

ولم يبق أمامنا إلا التعرف على بعض أوجه قضية فن المقالة القصصية في إطار التنظير النقدي العام .

(د) : ـ لقد سبقت الاشارة ، في بعض المواقع المتفرقة من هذه الدراسة ، إلى أن فن المقالة القصصية ، قد شاع لدى بعض الكتاب الأوروبيين في القرن التاسع عشر ، ولاسيما عند (اديسون) و (شارلس لام) وغيرهما ، كما نراه يتطور إلى فن بارع في الأدب الأمريكي الحديث ولاسيما عند « مارك توين » في كثير من أعماله القصصية .

ويمكن من وجهة النظر الأدبية البحتة (سرد قصة عبر رسائل ، أو مذكرات ويمكن تطويرها عن نوادر وطرائف)[٦١] .

ويعني هذا الاستنتاج ، تقارب « نواة » الحكاية ، وطرق سردها في أغلب أداب العالم ، كما يعني النص التالي ، وقوف ما يسمى لدى الباحثين السابقين بسلسلة « الأشكال الأبسط » (Einfache Formen) خلف العديد من الشوامخ الروائية العالمية ، وهذه الأشكال الأبسط كما يذهب صاحب كتاب « نظرية الأدب » هي (الرسالة ، المفكرة ، اليومية ، كتب الرحلات ، أو « الرحلات الخيالية » ، الذكريات ، الصور الشخصية في القرن السابع عشر ، المقالة . . .)[٦٢] .

ويحدد بعض النقاد ، العلاقة الحميمة بين هذا النسق الروائي الخاص بفن المقالة القصصية ، وبين الطاقة النفسية والفكرية للكاتب أولاً ولطبيعة الشخصيات الروائية ذاتها من ناحية أخرى ، بحيث يغدو من الصعوبة بمكان تصوير أصحاب الأفكار الجليلة ، من الاتجاهات المختلفة تصويراً روائياً متناسقاً ، الأمر الذي يتناسب مع فن المقالة عموماً ، وفن

المقالة القصصية خصوصاً ، وذلك لأن على حد تعبير بعض نقاد الرواية العالميين (التفكير العنيف في القصص ، يفشل في تكوين قصة)[٦٣] .

ويؤكد كل ذلك ناقد آخر يرى أن الأحاديث القصصية عموماً على الرغم من أنها تفترض (بحكم طبيعة تكوينها للصورة ، الإقتراب من الأسلوب الدرامي ، غير أنها لا تستلزمه بالضرورة)[٦٤] .

وعلى هذا النحو ، يذهب بعض الدارسين الآخرين ، إلى الاعتراف بصعوبة الالمام بتلابب « الشخصية الأدبية » في عمل درامي كامل ، لأن أصحاب الفكر دائماً وأبداً ، يمثلون مزيجاً عجيباً بين الحماسة الذاتية للفكرة ، وبين (العديد من الأفكار والمثل التاريخية والأسطورية على حد سواء الأمر الذي يخلق الكثير من الصعوبات في التقنية البحتة للقصاص)[٦٥] .

ولقد قطعت الرواية العربية الحديثة ، مثلما صنعت الرواية الأوروبية الحديثة ، شوطاً بعيد المدى ، لكي تتكيف مع كل من ، التراث الثقافي من ناحية ، ومع طبيعة نمط عصرنا ، بحيث غدت الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، ذات شكل طبيعي ، بعدما تخلصت من الخلط الهائل في الأحداث ، مع نبذ الحشو ، أو ما كان يبدو حشواً ، وهي مراحل قد مرت بها الرواية الأوروبية في فترة نموها نحو هذا الشكل ذاته[٦٦] ، ومن أجل هذا التلاحم الداخلي عينه ، الذي حال فقدانه في رواية الأستاذ الزبيري ، دون اكتمال ملامحها الفنية كرواية حديثة[٦٦] .

ولكن الأهم من كل ذلك ، أن الكاتب قد وجد في أسلوبه المفضل ، والمنسجم مع طبيعة التجربة الأدبية التي عبر عنها في روايته ، تعبيراً يتفق في التحليل النهائي مع النسق الروائي القائم على أسلوب

المقالة القصصية ، والتي عبرت بصدق عن طبيعة الانفعالات الجليلة ، لأولئك الشهداء الأبرار الذين قدموا أرواحهم الطاهرة ، هبة خالصة لوطنهم ، حتى يخرج ـ وللأبد ـ من نطاق واق الواق .

هوامش ومراجع :

(١) محمد محمود الزبيري : كتابات جديدة ، ضمن كتاب لمجموعة من الكتاب اليمنيين بعنوان ، الزبيري : شاعراً ومناضلاً . دار العودة / بيروت ط (١) ١٩٧٨ ص ٢٢٠ .

(٢) عبدالرحمن العمراني : الزبيري أديب اليمن الثائر . ط مركز الدراسات والبحوث اليمني ط ١٩٦٩ . ص ١٠٧ .

(٣) عبدالودود سيف : عن الفن والمأساة في واق الواق : ضمن كتاب : الزبيري شاعراً ومناضلاً ص ٢٣٣ / ٦٠ ور ١ : مقدمة د. عبدالحميد إبراهيم لرواية الزبيري : مأساة واق الواق دار العودة بيروت ط (٢) ١٩٧٨ . صأ / ص .

(٤) د. أحمد الصائدي : حركة المعارضة اليمنية (١٩٠٤ ـ ١٩٤٨) مركز الدراسات والبحوث اليمني ط ١٩٨٣ ، ص ١١٧ ، ص ١١٩ ، ص ١٢٩ .

(٥) محمد محمود الزبيري : ديوانه ، دار العودة بيروت . ط ١٩٧٨ . ص ٧٣ ، وقارن مع مقدمة د. عبدالعزيز المقالح .

(٦) راجع دراسة د. الصائدي م. س. ص ١٢٨ .

(٧) ديوان الزبيري. ص ٦٦ .

(٨) المصدر نفسه ص ٦٧ / ٦٨ .

(٩) المصدر نفسه . ص ٦٨ .

(١٠) د. عبدالعزيز المقالح : الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، دار العودة بيروت . ط ١٩٧٤ ، ص ١٦١ ، وما بعدها حول طبيعة البناء الفني الدرامي لهذه القصيدة وأنظر له أيضاً ص ٧٢ حول الموضوع نفسه من : الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني دار العودة ، بيروت ط ١٩٨٠ .

(١١) الزبيري : مأساة واق الواق : دار العودة بيروت ، ط ١٩٧٨ ، ص ٨٣ . وراجع ديوانه ص ٣٨١ ، ص ٣٨٢ .

(١٢) عبدالودود سيف : م. س. ص ٢٥٩ / ٢٩٨ .

(١٣) الزبيري : مأساة ص ٨ / ٩ .

(١٤) الزبيري : الرواية ص ١٧ .

(١٥) الرواية ص ٢٤٦ / ٢٥٢ .

(١٦) الرواية ص ٢٥٣ .

(١٧) المصدر نفسه ص ٢٧٣ .

(١٨) إبراهيم المازني : مقدمة روايته ، إبراهيم الكاتب ط (٢) مطبعة مكتبة مصر ، ١٩٤٥ ، ص ١٠ .

(١٩) د. أبو بكر السقاف : الزبيري شاعراً ومفكراً ، ضمن كتاب : الزبيري شاعراً ومناضلاً ، م ، س ، ص ١٠ .

(٢٠) عبد الله البردوني: اليمن الجمهوري مطبعة الكاتب العربي، دمشق ط١٩٨٣ . ص ٢٥٤ / ٢٥٥ .

(٢١) عبدالودود سيف : عن المأساة والفن . م.س. ص ٢٣٤ .

(٢٢) د. عبدالحميد إبراهيم : طرح الباحث نفسه احتمال التأثر بين « واق الواق » و « رسالة الجحيم » لمحمد اقبال في مقدمة للرواية ، ثم عاد لُدحض هذه الفكرة في نهاية مقدمته . ص ٥ من مقدمته .

(٢٣) د. عبدالحميد إبراهيم : لقصة اليمنية المعاصرة . دار العودة / بيروت ١٩٧٧ . ص ١٤٤ / ١٤٥ .

(٢٤) المرجع نفسه ص ١٦٦ .

(٢٥) المرجع نفسه ص ٣٣٠

(٢٦) د. شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير . دار المعرفة بمصر ١٩٥٩ ، والكتاب يعد بمثابة مدخل لدراسة سيرة عنترة .

(٢٧) د. شكري عياد : القصة القصيرة في مصر (دراسة في تأصيل فن أدبي) ط معهد الدراسات والبحوث العربية ١٩٦٨ .

(٢٨) د. شكري عياد : القصة القصيرة ص ٦٣ .

(٢٩) المرجع نفسه ص ٢١ .

(٣٠) د. عبدالملك مرتاض : فن المقامات في الأدب العربي . الشركة الوطنية . الجزائر (١٩٨٠) ص ٤٧٦ .

(٣١) المرجع السابق ص ٢٧٨ .

(٣٢) فاروق خورشيد : في الرواية العربية (عصر التجميع) دار العودة . بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢٦ .

(٣٣) د. عبدالحميد إبراهيم القصة اليمنية . م ، ص ٢٨٩ .

(٣٤) راجع حول طبيعة هذه الرواية في الأدب العربي الحديث د. عبدالمحسن طه بدر : تطور

الرواية الحديثة بمصر دار المعارف بمصر ط ٢ ـ ١٩٨٠ ـ ص ٤٠ / ٧٥ .

(٣٥) رفاعة الطهطاوي : تخليص الابريز في تخليص باريز : دراسة د. محمود حجازي . الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٧٤ . ص ٣٣٤ .

(٣٦) عبدالله البردوني : اليمن الجمهوري (م.س.) ص ٣٤٨ ، وأنظر له أيضاً : رحلة في الشعر اليمني : قديمه وحديثه دار العلم ، دمشق ط ٢ (١٩٧٧) ، صث ٢٥٤ ، وقارن مع دراسة د. أحمد الصائدي (م.س.) ص ١٥٣ وما بعدها .

(٣٧) عبدالرحمن الكواكبي : أم القرى : ضمن الأعمال الكاملة . الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٧٠ ص ١٢٦ .

(٣٨) راجع البردوني ، والصائدي في الأماكن المشار إليها سابقاً .

(٣٠) جرجي زيدان : الانقلاب العثماني . مطبعة الهلال بمصر (د. ت) ص ٩ .

(٤٠) د. شكري عياد : القصة القصيرة ص ٧٥ .

(٤١) يتضح هذا من مجرد القراءة العابرة لحديث عيسى بن هشام ، أما محمد لطفي جمعة فقد عرف بهجومه العنيف على مناهج التفكير الغربي عموماً كما جاء في كتابه « الشهاب الراصد » الذي هاجم به طه حسين في كتابه (الشعر الجاهلي) » راجع دراستنا عن مناهج تاريخ الأدب ونقده في الأدب العربي الحديث » مخطوط بكلية الآداب جامعة القاهرة (تحت الطبع) ص ٢٠٢ / ٢١٠ ، أما حافظ إبراهيم ، فشعره طافح بكراهية إجمالية للغرب ، ويمكن أن يشعر القارىء بموقف الزبيري في روايته ، من الغرب ، ولاسيما تجاه القوى الكبرى التي يدين عدم مبالاتها بمصير بلاده راجع الرواية ص ١٧ ، ص ٢٨٠ .

(٤٢) محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام ، الدار القومية للطباعة والنشر مصر (١٩٦٤) ص ٣ .

(٤٣) محمد لطفي جمعة : ليالي الروح الحائر . مطبعة التأليف بمصر ١٩١٢ . ص ٦ .

(٤٤) المصدر نفسه ص ١٠٦ / ١٠٧ .

(٤٥) المصدر نفسه ص ١٤٠ .

(٤٦) يحيى حقي : عطر الأحباب . مطابع الأهرام بمصر (١٩٧١) ص ١٦٨ .

(٤٧) المرجع نفسه ص ١٨٢ ، وراجع دراستنا عن الطبيعة الفنية لهذا العمل الأدبي ، دراستنا (شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة) مخطوط كلية الآداب جامعة القاهرة (تحت الطبع) ص ٦٠ .

(٤٨) راجع دراستنا السابقة ص ٧٠ / ٩٠ .

(٤٩) عبدالرحمن شكري : الاعتراف (قصة نفس) ط الاسكندرية (١٩١٦) . ص ١١٧ .

(٥٠) لقد صوّت أستاذي د. عزالدين اسماعيل فهمي لهذه الرواية ، حيث يقصد الكاتب المعنى (الآني) لا (التاريخي) ، حيث يوجد للنزاع المذكور روافد أدبية سابقة ، وراجع ص ٨٠ /

٨٩ من « شخصية المثقف » .

(٥١) د. علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية . مطبعة مصر ١٩٦٤ ص ٣٨ / ٣٩ ، وراجع حول رواية (زينب) بصفة عامة دراسة د. أحمد إبراهيم الهواري : البطل المعاصر في الرواية العربية الحديثة ط ١ بغداد ١٩٧٥ . ص ٥٩ .

(٥٢) محمد تيمور : ملامح وغصون (صور خاطفة . .) مكتبة الأداب بمصر ط ١ (١٩٥٠) ص ١٥٠ .

(٥٣) راجع : عبدالرحمن صدقي : سارة : مولدها . قضاياها . مجلة الهلال بمصر مايو ١٩٧٢ . ص ٨٨ .

(٥٤) توفيق الحكيم : أحاديث مع توفيق الحكيم : مطبعة الأهرام . مصر (١٩٧١) ص ٧٥ .

(٥٥) نجيب محفوظ : قضية الرواية الجديدة . مجلة (الفكر المعاصر) . القاهرة ديسمبر ١٩٦٦ . ص ١١٢ .

(٥٦) د. شكري عياد : القصة القصيرة ص ١١٩ .

(٥٧) الزبيري : الرواية ص ٣٠٥ .

(٥٨) د. عبدالملك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر (١٩٣١ ـ ١٩٥٤) ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر (١٩٨٣) ص ٢٦٠ .

(٥٩) تقلا عن المرجع السابق ص ٩٦١ .

(٦٠) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .

(٦١) وميليك دارين : نظرية الأدب : ترجمة محيي الدين صبحي دمشق (١٩٧٢) ص ٢٩١ .

(٦٢) المرجع نفسه ص ٣١٠ .

(٦٣) دي فوتو : عالم القصة : ترجمة د. محمد مصطفى هدارة . عالم الكتب بمصر ١٦٩٠ . ص ٢٩٠ .

(٦٤) Lubbock (p): The Craft of Fiction, London; 1951, p, 121.

(٦٥) ZABEL (M. D.): Craft and Character in The Modern Novel. New York 1967, p. 85.

(٦٦) See, Kettle (A): An introduction to the English Novel, vol: (1) London, 1951, p. 167.

الصوت والجوقه

مدخل لدراسة الأسلوب الشعري عند امل « دنقل »

« زهرة فوق قبر صغير
تنحني ، وأنا أتحاشى التطلع نحوك
في لحظات الوداع الاخير
تتعرى ، وتلتف بالدمع في كل ليل اذا
الصمت جاء
لم يعد غيرها من زهور المساء
هذه الزهرة ـ اللؤلؤة !
« أمل دنقل » (١)

(١١) ـ أ ـ : ترك لنا الشاعر الكبير « أمل دنقل » (١٩٤٠ ـ ١٩٨٤) ، في دواوين ستة ، ثروة أدبية رائعة ، كانت نتاج كل رحلته القصيرة والقاسية مع الابداع الفني ، الذي اخلص له الشاعر غاية الاخلاص ، وذلك منذ صدور ديوانه الأول (مقتل القمر) في منتصف الستينات ، حتى قصائده الأخيرة التي كان يصارع بها مرضه العضال فالموت ، والتي حملت في الطبعة الاخيرة لأعماله الكاملة ـ (١٩٨٣)

ولقد كان « أمل نقل » من أعذب وأنضج العناقيد الشعرية في حديقة الشعر العربي المعاصر بمصر ، تلك الحديقة الادبية الرائعة الجمال والجلال والتي تمتد جذورها في أعمق اعماق البيئة الثقافية العربية في الخمسينات ، وذلك بفضل المثالية الادبية الرفيعة لـ « صلاح عبد الصبور » و« احمد عبد المعطي حجازي » وغيرهما من الذين تحملوا تلك المسؤولية المزدوجة في مجال تعميق الثقافة العربية المعاصرة ، أعني الرد على الخصوم من ناحية وتأصيل التجربة الشعريّة الجديدة وتعميقها من ناحية اخرى . .

فبينما كان صلاح عبد الصبور يصيح بأعلى صوته على صفحات الصحف امام « عباس العقاد » أو ـ ضده ـ (والله العظيم منظوم » مدافعاً عن التجربة الشعرية الجديدة من زاويتها الموسيقية ، كان في الوقت ذاته يطور من خلال موهبته الاصيلة وثقافته العميقة شعره الغنائي نحو افاق تشكيلية جديدة ، كما راح عبد الصبور في النهاية ـ يطور المسرحية الشعرية العربية نحو آفاق إنسانية المضمون ، عصرية التشكيل والمنظور . .

وقد بدأ الشاعر الأصيل « أمل دنقل » رحلته الشعرية مستوعباً فمستفيداً بالطبع ـ كغيره من شعراء التجربة ذاتها من جيل السبعينات ـ من الأنجازات الشعرية الاخيرة التي حققها الجيل الرائد ، ولا سيما فيما يتصل بمجال « التقنيات » الفنية في تجارب الصياغة الشعرية في حركة الشعر العربي المعاصر . .

ونحن وإن كنا لا نملك ـ للأسف العميق ـ غير القليل من الكتابات النظرية ـ النقدية التي تعبر عن « مفهوم » الشعر في التجربة الادبية للراحل

الكريم ، كغيره من شعراء عصره الذين تركوا لنا صفحات رائعة من النثر الفني عن حياتهم في الشعر أو عن الشعر في حياتهم كما صنع صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وأدونيس وغيرهم . .

ولكن قليل « الأصيل » كثير دائماً ، وبذلك يمكننا الاستئناس بأقوال الشاعر في ندوة «قضايا الشعر المعاصر » ، لاضاءة تجربته الشعرية وما يتصل بها من أساليب فنية . .

(ب) ولكي نحدد في بداية نظرتنا للأسلوب الفني في شعر أمل دنقل - معالم التطور الذي حققه الشاعر في البناء الفني للقصيدة الجديدة يحسن أن نرجع للوراء قليلاً ، فنعقد مقارنة خاطفة بين قصيدتين : احداهما : للشاعر الكبير احمد عبد المعطي حجازي وهي « يوميات الاسكندرية » من ديوانه (لم يبق إلا الاعتراف) ، والثانية لأمل دنقل وهي « ماريا » من ديوانه الأول (مقتل القمر) .

ويتناول الشاعران في هاتين القصيدتين « تجربة » انسانية متشابهة في المكان والزمان والشخصيات ، وما الاختلاف بينهما إلا الاختلاف بين طرائق التعبير الفني ، التي في مقدورها تجسيد « الشظايا » النفسية الحضارية عند شاعر دون آخر .

يصور « حجازي » الانسان الضائع وسط مدينة الاسكندرية التي كانت تموج في فترة ما ببعض الجنسيات الأجنبية ولا سيما اليونانية ، بقوله :

« سحابة دكناء تملأ السماء
إلا شريطاً شفيفاً بينها وبين عتمة البيوت
والبحر ألوان تموت . . كلما ضاق المساء

ونحن في المقهى نموت » (٢)

ويستمر الشاعر في سرد تقريري لما حدث ، متحدثاً عن التي أنقذها من الضياع .

ولكن القصيدة تبدو عند « حجازي » كلوحات متفرقة وساكنة في احدى الحجرات الأثرية ، بل نراه يقتصر في تجسيد المسافة النفسية بين شخصيتين بتقرير ذهني لا يسجل من الحركية الفياضة للموقف الانساني غير صفة « المسرحية » ومن الأغنية الشعبية سوى صفة مقطعها الشجي .

يقول حجازي :

« كان وداعاً صامتاً
على طريق البحر ، والمدى عراء خلفنا
كأننا أبطال مسرحية قديمة
بلا إطار
تبدأ دون دقة ، وتنتهي بلا ستار !
والمقطع الشجي من أغنية شعبية .
يخرج من عرس قريب » (٣)

وينهي الشاعر نفسه القصيدة بإعلان موجز فيقول :

« تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة »(٢)

وهكذا يستفيض الشاعر بالتقرير المباشر من التصوير الحي ، وبالقياس المنطقي عن القياس الجمالي .

ولو تأملنا الصياغة الفنية لتجربة شبيهة ، بل لتجربة تكاد تكون مطابقة لتجربة حجازي في القصيدة السابقة ، لعثرنا على تطور ملموس في

المنطلق وفي التصميم ، بحيث تتولد بين يدي الشاعر وبصره لغة شعرية جديدة وموسيقى جديدة أيضاً الأمر الذي يجعلنا نشعر - في النهاية - بأننا امام « حساسية » شعرية جديدة .

ويستعمل الشاعر في هذه القصيدة - وهي من نتاج مبكر - ظاهرة التأليف بين صوتين ، أحدهما يعبر به الشاعر عن نفسه وكأنه ممثل في المسرح الاغريقي القديم ، وثانيهما يعبر به الشاعر عن روح الجماعة وضميرها ، وكأنه « الجوقة » في المسرح ذاته .

ولهذا الأسلوب هدف معروف ، وهو كبح الصوت الذاتي للشاعر ليفسح المجال واسعاً أمام مرايا الحياة الانسانية في تاريخها المستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل .

ولقد ساعد استخدام الشاعر لهذا الأسلوب الفني - والمستعار أساساً من فني الملحمة والمسرح - في أن يضمن القصيدة - موضع التأمل - العديد من طرائق التعبير الدرامي ، بالمعنى الذي كان يقصد اليه « أرسطو طاليس » - في أول تنظير نقدي عظيم عرفته الفنون البشرية - فيما يخص نقاط التماس بين فنيّ الملحمة والمسرحية .

والحق ان تمازج الصوتين : الصوت المنفرد والصوت الجماعي ، وهو تمازج خفي ، شأن تمازج الأنغام واختلافها في التأليف الموسيقي الطويل النفس ، أقول ان هذا التمازج الخفي هو بعض بقايا الملاحم الكبرى في كل الآداب الانسانية ، وهو موجود ايضاً ، وبطريقة ما ، في الملاحم الشعبية العربية القديمة ، على نحو ما يحدثنا « شيخ » القصة العربية الحديثة : محمود تيمور الذي شاهد في بداية هذا العصر بقايا الملاحم الشعبية وهي تنشد من قبل الشاعر : الصوت المنفرد - الجوقة (معاً) .

يقول تيمور عن هذا الشاعر الشعبي : « كان الواحد منهم يجمع بين شخصية الشاعر ، والقصاص ، والملحن ، والمغني ، والممثل ، ولا نغالي إذا قلنا والمهرج أيضاً) (٣) .

ويستطيع القارىء لقصيدة « أمل دنقل » « ماريا » أن يلمح طريقة الشاعر في تنفيذ هذه التقنية البارعة والأكثر جدوى بالنسبة لوظيفة الشعر الجوهرية من تقنيات أخرى مشابهة ، كالقناع والمرايا والرمز وحتى توظيف الشعر التي تظل تطفو على البنية السطحية للقصيدة دون غوص ، كما يضع الشاعر ـ الجوقة الذي يبدو كغواص ماهر في بحور الذاكرة الجماعية في تاريخ البشرية .

ويتضح لنا الفرق بين المعالجتين الفنيتين في القصيدتين السابقتين في طريقة « نهاية » كل منهما .

ويختتم (حجازي) يوميات الاسكندرية » بقوله :

(ووحشتي في ليلة ، يئست فيها من لقاء الأصدقاء كل الذي يثير فيَّ نوبة البكاء .

لكنني في آخر النوبة أصحو ، والدموع لا تجيب تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة » (٤) .

ولا نجد هنا الا نوبة أو نوبات متقطعة من الدموع التي لا تجيب ، كما لا يمكن ان نتوقع حلاً شعرياً لهذه المأساة ، والا توقفت الرحلة الرومانسية للشاعر بين تلك السحب الدكناء ، وهو لا يريدها أن تكف عن الاقلاع .

وبالطبع فإن حديثنا الآن لا يهدف لأي نوع من أنواع المفاضلة بين

شاعرين كبيرين ، وإلا وضعنا في الاعتبار مجمل قصائدهما . ولكننا نهدف من هذه المقارنة الجزئية إلى بيان مرحلة من مراحل التطور الداخلي الذي تعاقبت عليه مراحل النمو التي حققت الانجاز الثقافي الضخم في الشعر العربي المعاصر .

وترجع إلى التأمل في طريقة معالجة « أمل دنقل » لانهاء قصيدته بتلك « الخاتمة » الناتجة عن محصلة عمليات فنية داخلية مرتبطة هي ايضاً بالمنظور العام لأسلوب المزج الفني المرهف بين مستويات صوتية مختلفة كالحوار والنجوى الداخلية ، وكلها أصوات تتداخل بشكل عنقودي لتكون في النهاية طبقتين أو « قرارين » صوتيين ممتدين في شخص الراوي/الممثل وهو صوت الشاعر ، وصوت جمعي ، انساني ، غامض وخفي ، ربما كانت « النجوى » الداخلية العميقة في المسرحيات العظيمة لشكسبير ، - كما في هاملت مثلاً - هي وريثته الشرعية ، والصوت الأخير هو ما اصطلحنا على تسميته - بالجوقة .

وتثير « الخاتمة » في قصيدة أمل - رغم مأساوية التجربة الشعرية ككل - اعجابنا مثلما تثير دهشتنا أيضاً ، لا لأنها تطهرنا بالتنفيس عن غضب أو شفقة ما نحسها من أول قراءة عابرة للقصيدة فلا يصنع الشاعر ما كان يصنع في المآسي القديمة .

بل أن الذي يثير اعجابنا في هذه القصيدة ككل ، ولا سيما خاتمتها التي يبصر أو يحفر فيها الشاعر ثغرة أمل وحل شعري لمأزق الاغتراب شبه القدري ، ذلك الموقف الذي يصهر الانسان : (الفرد - الجماعة) ليرجع من جديد وكأنه الوليد نقاءً وطهراً ،

« العام القادم يبصر كل منا أهله

كي يرجع طفلاً . . وتعودي طفلة
لكنا الليلة محرومون » (٥)

(جـ) : ـ وكما وفق « أمل دنقل » في الاهتداء إلى أسلوب « تداخل الأصوات » كطابع فني عام بحكم مسار منهجه الشعري ، وفق أيضاً وإلى حد كبير ـ منذ ديوانه الأول ـ في الكثير من الجوانب المتصلة بالبناء الفني للقصيدة الجديدة . وذلك كتوظيف بالبناء الفني للقصيدة الجديد . وذلك كتوظيف « الأسطورة » توظيفاً حيوياً في شعره ، وكتضمينه الرائع للامثال الشعبية أو للأبيات الشعرية ، وكاستعماله الحي للرموز الدينية والتاريخية وغير التاريخية في كثير من قصائده .

وكما وفق الشاعر في إقامة العديد من المقابلات الضدية بين المواقف الانسانية المختلفة ، والحضارية المتباينة ، : المدينة/الريف/البطولي/اليومي التافه ، التاريخي/الاسطوري ، وهكذا .

ومن خلال أسلوبه الفني العام يعالج الشاعر دمج المثل والحكايات الشعبية معمقاً لابعاد هذا الاسلوب بالاستعانة ببعض الوسائل الفنية الجزئية الأخرى . .

يقول في قصيدته « طفلتها » ، وهو يحاول النسج على منوال الحكاية الشعبية :

« ثرثري
(صوتك موسيقى حكت صوتها ذا النبرات المدفئة)
ـ « إحك لي أحجية » .
ـ لم يبق في جعبتي
غير الحكاية السيئة

فاسمعيها يا ابنتي مسرعة
عبرت فيها الليالي مبطئة
«كان يا ما كان»
أنه كان فتى
لم يكن يملك إلا . . . مبدأه»[٦].

وهكذا يتعامل الشاعر ـ منذ صباه الشعري ـ مع التراث الشعبي، مثلما نراه يتعامل بنضج ايضاً في الفترة ذاتها مع التراث «الرسمي» على نحو قوله في قصيدة (قلبي . . والعيون الخضر):

«صبيا كان
شددت على يديه القوس
أعلمه الرماية
(كي يفوق بقية الأقران
«فلما اشتد ساعده . . .»[٧]

كما راح يطور هذا النوع من التضمين بالشعر الرسمي والشعر الشعبي أو الحكاية الشعبية أحياناً أخرى على ما نرى في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» كقوله:

«ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها
أرد نوقها
أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة . . والماء . . وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة... والرماة... والفرسان
دعيت للميدان!»[٨].

كما يضمن هذه القصيدة بشعر رسمي - شاهد نحوي - ينساب في تناغم من سياق قصيدته.

« أسائل الصمت الذي يخنقني
«ما للجمال مشيها وئيداً؟!
«أجندلا يحملن أم حديدا؟!..
فمن ترى يصدقني؟»[٩]

كما نراه في مواضع أخرى يضمن شعره شعراً رسمياً ثم يشق السياق القديم بسياق جديد يقتضيه التحكم الساخر. ويصنع ذلك مع شعر للمتنبي وشوقي وغيرهما واخيرا يضمن من شعره في شعره كقوله الرائع الذي نقله من ديباجة ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» الى قصيدته الجميلة ذات العبق البنفسجي «حكاية المدينة الفضية» في ديوانه «تعليق على ما حدث» وهي قصيدة تنحو منحى ما يمكن تسميته بالرمزية الطبيعية، حيث يمثل فيها «الجدار» وحقل دلالته الأخرى كالأسوار؛ ظلالاً لمعاناة خفية وسط المدن الكبرى، والقصيدة كلها على حد بعض التعابير بها:

« وتعكس الضوء (الذي يسري اليها من دمي) وفي هذه القصيدة بالذات، يضمن الشاعر بعض شعره الجميل قائلا:

(آه... ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق!
ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغرة

. . . .

ربما لو لم يكن هذا الجدار:
- ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!)(١٠).

وكأنه يضمن حكاية عمره الفني كله، وهو في كل ذلك صادق غاية الصدق ولو تتبعنا في ديوانه دلالات «الجدار» لطال بنا الحديث، ولكن فلنرجع إلى النظر في أسلوبه الفني الخاص بتوظيف الاسطورة في شعره، ولنخصص لهذا المجال نقطة مستقلة لأهميتها في تفسير مجمل منهجه الفني.

(د): كان أمل دنقل على وعي بقضية «الخيال» الشعري عموماً وقضية الخيال الاسطوري خصوصاً، وكيفية التعامل الفني بكل روافد العملية الشعرية. ولذلك نراه ينظر تنظيراً نقدياً رائعاً لموضوع «توظيف الاسطورة» في الشعر العربي الحديث من خلال حوار أدبي حول قضايا الشعر المعاصر. مفرقاً - دون استطراد - بين مرحلتين من مراحل توظيف الاسطورة في الشعر العربي المعاصر. فيسمي المرحلة الأولى: مرحلة «استلهام» الاسطورة القديمة وتضمينها في الشعر الحديث.

كما نراه يبرر لكثرة استخدام الشعراء العرب المحدثين، لهذا التضمين بما يسميه بـ «مصادفة، يقظة هذا الشعر مع يقظة إحساس الأمة العربية بشرفها ومجدها التاريخيين».

ولقد كان ذلك - على حد تعبيره - (مهماً جداً، لأن الحس التاريخي ضعيف - عندنا كشعب - للغاية)(١١).

ولقد تعامل أمل دنقل وبذكاء مع هذه المرحلة من استخدام

الاسطورة كـ (أوديب) (هيلانه) (هرقـل) (سيزيف) في الاسـاطير الغـربية و(شهـرزاد) و(شهريـار) و(اوزوريس) و(ايـزيس) كـما استخـدم في شعـره الشخصيات التاريخيـة كمرايـا[١١] في كف باحث عن حقيقـة الحاضـر من خـلال جـدليـات المـاضي والمستقبـل عـلى نحــو (الاسكنـدر) و(قيصــر) و(سبارتكوس) و(هـانيبال) من الشخصيـات التاريخيـة الغربيـة و(الحجاج) و(المتنبي) و(المغـول) و(الترك) كشخصيـات قوميـة، كـما استخـدم اسـماء ابطال الملاحم الشعبية كـ (عنتره) و(كليب) و(المهلهل).

كـما تعامـل بسعـة مـع الشخصيـات الـدينيـة، (يـوسف) و(نـوح) و(العذراء) و(الاشعري).

ويسمي الشـاعر الجـانب الثاني أو المـرحلة التاليـة من التعامـل مـع الاسطورة في الشعر العربي الحديث والمعـاصر، مـرحلة «اسطرة» الـواقع. وهي عل الرغم من أهميتها في التكوين الفني العام للقصيدة الجـديدة، إلا أنها لم تأخذ حظها في الذوق الأدبي العام، كما انها لا تملك بهاء الاسـطورة القـديمة، لأنها تـأتي - أي عملية أسـطرة الواقـع - في سياق يبـدو مألـوفاً، بحيث لا يصبح لها عند القارىء - كما يقول الشـاعر - (قـوة الصدمـة التي كانت للاسطورة القديمة)[١٢].

ويشير الشاعر الى هذا الأسلوب من أسطرة الواقع باستخـدام محمود درويش لكلمة (الأرض) التي أخذت معنى الاسطورة في شعره.

والحقيقـة أن الشاعـر قد قلل كثيـراً من هذا الجـانب من استخـدام الاسـطورة، وهو ظـاهرة منتشـرة في شعره بـالذات، كـاستخدامـه لألفاظ (كالجدار - الاشجار) أو لاستخدامه العديد لصورة (القمـر). و(الطفـل)،

وكلها كلمات ـ في أغلب شعره ـ ذات دلالات وظلال أسطورية أو شبه اسطورية.

بل لقد وفق الشاعر، لا في مجرد تجاوز المكرر المعاد في استخدام الاسطورة، بل في صنع نوع مما سماه بأسطرة الواقع.

وإذا كنا نرغب في التفسير المعقول حقاً لما حققه أمل دنقل في قصيدته الرائعة «مقتل القمر» من تصوير ـ كما يرى بعض الدارسين ـ [رمزي يضبب الحقائق التي تشير إليها العناصر الاسطورية، أقصد محتوى حكايات القمر وهي على بريد الشمس](١٣).

والواقع أن التفسير المعقول هنا ـ ليس هو التفسير الاسطوري، ولا الطقوسي ولا دلالية الحكاية الرمزية. بل يمكن هذا التفسير المعقول في الرجوع إلى طبيعة المنهج الفني الذي سماه الشاعر نفسه بأسطرة الواقع من خلال أسلوب «تداخل الأصوات» وهو الأسلوب الذي يحكم كما سبق أن رأينا مجمل جزئيات البناء الفني في القصيدة الجديدة عند أمل دنقل.

ويظهر هذا المنهج الفني واضحاً منذ مقدمة هذه القصيدة، حيث استفتحها الشاعر بما تفتح به المآسي الاغريقية القديمة حيث نسمع في صوت «الجوقة»:

«وتناقلوا النبأ الاليم على بريد الشمس
في كل المدينة:
«قتل القمر»
شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره!

كالأسطورة السوداء في عين ضرير»[١٤].

ومن خلال هذه الحكاية الخرافية، التي «أسطر» بها الشاعر الواقع تبدأ الثنائية الضدية بين شخصيتي (الراوي/ الممثل) وهو صوت الشاعر المعاصر وبين شخصية «الجوقة» الخفية وهي تمثل الضمير الجمعي (النقي) ضد جريمتين، أو شرين شبه وراثيين ومن الطبيعة الفيزيائية الى الطبيعة البشرية، تسقط ظل «الشهادة» بين أعواد الشجر.

ولقد حقق هذا الاسلوب الفني للشاعر في هذه القصيدة انتصاراً حقيقيا، لا على مستوى التجربة الفنية للشعر الجديد فحسب، بل على مستوى مجمل الثقافة العربية التي تعاني منذ قرون عقبة «الازدواجية» بين الطابعين الرسمي والشعبي.

ولقد حاول أمل دنقل ضمن نقاط محاولات شتى من ابناء جيله من الشعراء المعاصرين الاقتراب من النبع الثره للشعر عبر العصور وهو مشاعر الجماعة.

وقد عبر الشاعر تعبيراً صائباً عندما حلل «هوس» البعض بالبحث أو السعي المحموم خلف المذاهب الادبية والوسائل الفنية المختلفة بأنه هروب من العودة للنبع الحقيقي لكل شعر صادق.

إن عدم ثقة الشاعر المعاصر في القدرة على مشاركة الناس في تغيير حياتهم نحو الأرفع والأنفع قد دفع البعض إلى استجلاب (وسائل فنية تمت في ظل حضارة مختلفة، ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافي، ومن هنا تحول الشعر الحديث إلى شعر مثقفين، في حين أن وظيفة الشعر الاساسية

هي ارتباطه بالناس، وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعاً إلى ارتباطه بالناس، وتجاوبهم بالتالي معه، وتخليهم عن الشكل القديم)[١٥].

كما صورت الملاحم الشعبية العظيمة في الشرق والغرب روح الجماعة في سعيها المستمر والقلق بين «اليقين» والتساؤل المستمر تجاه مواقف الحياة. يصنع الشاعر في قصيدته القصيرة هنا ما عبرت عنه روح الملاحم الشعبية القديمة في سعي الانسان المستمر للاطمئنان واليقين عبر وجود قلق وشاك.

ويمكننا أن نلمح في مفتتح القصيدة منذ مطلعها معالم هذه الروح اليقينية فيما حدث من شر أو اثم خرافي يضعنا على الفور حول طبيعة الحدث الملحمي حيث الصاعقة الطبيعية ـ الحضارية معاً.

كما تساعد المكونات الجزئية في هذا المفتتح في اللغة والايقاع والقافية في التأكيد اليقيني لهذا الجرم العظيم. فالنبأ الاليم يسري بين جماعات الناس على (بريد) واضح كالشمس في بيانه وسرعته وتكاثره، ومما يثبت في إحساس القارىء هذا الطابع اليقيني للحدث ما نشعر به من صوت جماعي (صوت الجوقة) يتناغم مع صوت الراوي. وبالتالي يشعر المتلقي وكأنه أمام شاعر شعبي من شعراء الملاحم القديمة ولكن الشاعر لا يهدف هنا إلى مجرد تصوير حدث خرافي، بل يهدف إلى شيء أعظم من ذلك بكثير تماماً كما كان يرمي كتاب المآسي الكبار في الآداب اليونانية الكلاسيكية، فأسطورة «أوديب» ليست هي ـ في هيكلها الخرافي ـ الهدف، ولكن موقف الانسان من «المعرفة»... البحث عن «اليقين» هو مغزى المغزى في كل المعالجة المسرحية وما يقال عن «أوديب» يقال عن «بروميثيوس» سارق النار وهكذا. ويضعنا أمل دنقل ـ منذ أول قصائده

الرائعة ـ أمام نقاش حاد حول هـذا الاسلوب الفني في أسطرة الـواقع من خلال تداخل الأصوات) التي تبحث في أعمق مناطق الشعور الجماعي في بحثه الجبار والمستمر عما يؤكد الطمأنينة والأمن والسلام في حياتنا الداخلية المشوهة أو الممسوخة بفضل تراكمات حضارية ممتدة، كما يؤكد الشاعر منذ أيام (المغول) و(الترك). الخ.

ولقد مكن هذا الاسلوب الفني الشاعر من أن يخضع المكونات الجزئية للقصيدة لهذه التقنية التي اتبعها، حيث تتسم اللغة بشيء ما من الجسارة في التراكيب والأوصاف، كما يصبغ الايقاع بطابع جنائزي يوحي بالتأمل العميق، كما تساعد هـذه القوافي الجامدة (المدينة/ الشيئية) (القمر/ الشجر) على المزيد من هذا الشعور بالصلابة المتصلة أو النابعة من جو يقيني جامد وقاطع وكأننا حقا في جريمة قتل في إحدى الملاحم الشعبية القديمة.

ولكن ما أن يبدأ (الصوت المنفرد) الـذي يقوم بـدور شبيه بـدور الممثل القديم ، يلعب دوره، حتى يبدأ (الحوار) يحل محل السرد، كما يبدأ التساؤ ل والشك يحل محل اليقين في افتتاحية القصيدة، مثلما يأخذ الايقاع في الانفراج والقافية في اللين أو المرونة:

«ويقول جاري
ـ«كان قديسا، لماذا يقتلونه؟»
وتقول جارتنا الصبية:
ـ«كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأي ذنب يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي ـ قبيل الفجر ـ يصغي للغناء!؟»

. . .

وتدلت الدمعات من كل العيون
كأنها الأيتام ـ أطفال القمر
وترحموا . . . وتفرقوا . .
فكما يموت الناس . . . مات!
وجلست،
أسأله عن الأيدي التي غدرت به
لكنه لم يستمع لي
. . كان مات!»[١٦].

وعندما يضيف الشاعر في نهاية هذا المقطع قوله: «وجلست أسأله . . .» فإنه يبدأ ـ من جديد ـ في تقديم أبعاد أخرى أشد كثافة في تجسيد المأساة، حيث يرفد أسلوبه الشعري العام بوسيلة فنية جديدة (النجوى) لقد أضاف إلى (الحوار) الأول بين الجار والجارة الصبية، بالاضافة ـ للسرد شبه الملحمي.

ويشكل الشاعر المقطع الثاني من هذه القصيدة بطريقة تجسد أمامنا الفاعلية البشرية المضادة تماما لموقف الراوي الممثل، والذي كان يبدو محايداً في المقطع الأول.

وتتحرك اللوحات الفنية في هذا المقطع من القصيدة في أطرها العامة (الزمان/ المكان/ الذات الفاعلة)، وحيث يتم الخروج من باب المدينة إلى مشارف الريف نرى:

دثرته بعباءته

وسحبت جفنيه على عينيه
حتى لا يرى من فارقوه!
وخرجت من باب المدينة
للريف:
يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف
وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الاسفلت والدم والضغينة
يا اخوتي: هذا ابوكم مات!
- ماذا؟ لا أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة!)(١٧).

والحوار هنا حوار مختلف عنه في المقطع السابق، لقد كان حواراً بين اثنين، ولكن الحوار في هذ المقطع بين الفرد و(جماعة) مغمورة من القرويين يناديهم الراوي بـ (يا إخوتي) وذلك تمهيداً للحوار الشامل الذي سيتخذ من الشاعر كأسلوب شعري عام، أي الحوار بين الصوت والجوقة المعبرة دائماً عن الضمير الحي والعقل الثاقب للجماعة، وعادة ما يمتزج الصوتان بنسب قريبة من نسب التأليف الموسيقي الطويل النفس الذي يمزج بين الشتات في وحدة منسجمة كما نسمع من أصوات في هذا الجزء الأخير في المقطع الثاني من القصيدة:

«قالوا: كفاك، اصمت
فإنك لست تدري ما تقول

قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر
لم تبق إلا بضع ساعات
ويأتي!»[18]

ثم يأتي المقطع الاخير من هذه القصيدة، بعد هذه الأصوات المتداخلة والمنتظرة لعودة القمر حياً، وعلى الرغم من قصر هذا المقطع إلا أنه من أكثر مقاطع القصيدة كثافة وحدة:

«وحط المساء
وأطل من فوقي القمر
متألق البسمات، ماسي النظر
ـ يا اخوتي هذا ابوكم ما يزال حيا هنا
فمن هذا الملقى على أرض المدينة؟
قالوا : غريب
قتلوه ، ثم بكوا عليه
ورددوا «قتل القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبدا أبونا لا يموت!»[19]

وهذه النهاية الدرامية ما زالت تطرح علينا الكثير من التساؤلات ومفتتح هذا المقطع الاخير (حط المساء وأطل...) يوحي بدلالة رمزية كلية لمسعى الشاعر في القصيدة، حيث نهاية رحلة البحث عن (يقين) ما، فالقصيدة اذن تجسيد لرحلة الانسان (المعرفة/ الخلفية) في فلك ملبد بغيوم وضباب الحياة ذاتها، هذا الغموض الذي يصيب أوصال الشاعر ـ وأوصالنا أيضاً ـ برعشة عنيفة، ولكنه يظل كالشاعر الناضج في الأزمنة

الغابرة، يتوصل من خلال الشعر ذاته الى نوع الطمأنينة والسلام الداخلي مع النفس هذا (اليقين) الذي تتجلى في أغلب المكونات التشكيلية والايقاعية وفي القافية التي تلين وتنفرج إلى حد ما.

ويظل الشاعر ضمن مملكته الروحية الرحبة يواصل البحث، وذلك عندما نراه يلقي أمامنا بإثم جديد في شخص هذا «الغريب المقتول» وذلك كحافز جديد لطرح مجموعة أخرى من «المحاورات» بين الوجودين أو الوجدانين: اليقيني والاحتمالي.

وهكذا يوفق الشاعر الكبير أمل دنقل - منذ بداية مراحل نضجه الأدبي - في التشكيل الفني للقصيدة العربية المعاصرة بمصر من خلال أسلوب «تداخل الاصوات» والذي سوف نتعرف على أبعاده النظرية النقدية وعلى طريقة تطبيقه في الأعمال الشعرية الأخرى لأمل دنقل - ذلك الجواد العربي الأصيل الذي قتلناه مبكرا.

هوامش وتعليقات

(١) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، المطبعة القديمة، القاهرة ١٩٨٣ ص ٢٤٢.
(٢) أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان حجازي. دارة العودة، بيروت ١٩٧٣ ص ٢٨١/٢٨٤.
(٣) محمود تيمور: فن القصص: دراسات في القصة والمسرح. مطبعة الآداب القاهرة، د.ت. ص ٢٦.
(٤) حجازي: م. سابق. ص ٢٨٤.
(٥) أمل دنقل: م. سابق. ص ٤٠.
(٦) نفسه ص ١٢.
(٧) نفسه ص ٢١.
(٨) نفسه. ص ٨٥.
(٩) راجع ديوانه ص ١٤٧/٣٢٢.
(١٠) نفسه ص ١٩٥/٢٠٠.

(١١) مجلة «فصول» الهيئة العامة للكتاب، القاهرة العدد الرابع يوليو ١٩٨١ ص ٢٠٠ عدد خاص «قضايا الشعر العربي المعاصر».

(١٢) والمرآة أوسع مجالا من القناع، لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الاشياء مثلما تعكس الاشخاص، وبينما لا يصلح القناع إلا للماضي، ولاستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية).

د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨ ص ١٦٠.

(١٢) أمل دنقل: فصول. م. سابق ص ٢٠٠.

(١٣) راجع د. احمد كمال زكي: التفسير الاسطوري للشعر الحديث ص ٩٨ من مجلة فصول م.س.

(١٤) أمل دنقل: الأعمال الكاملة مرجع سابق ص ٢٧/٢٨.

(١٥) أمل دنقل: مجلة فصول م. سابق ص ٢٠٥.

(١٧) أمل دنقل: الأعمال الكاملة د. سابعة ص ٢٨.

(١٧) نفسه ص ٢٨/٢٩.

(١٨) نفسه ص ٢٩.

(١٩) أمل دنقل: الأعمال الكاملة م. سابق ص ٣٠.

الفهرس